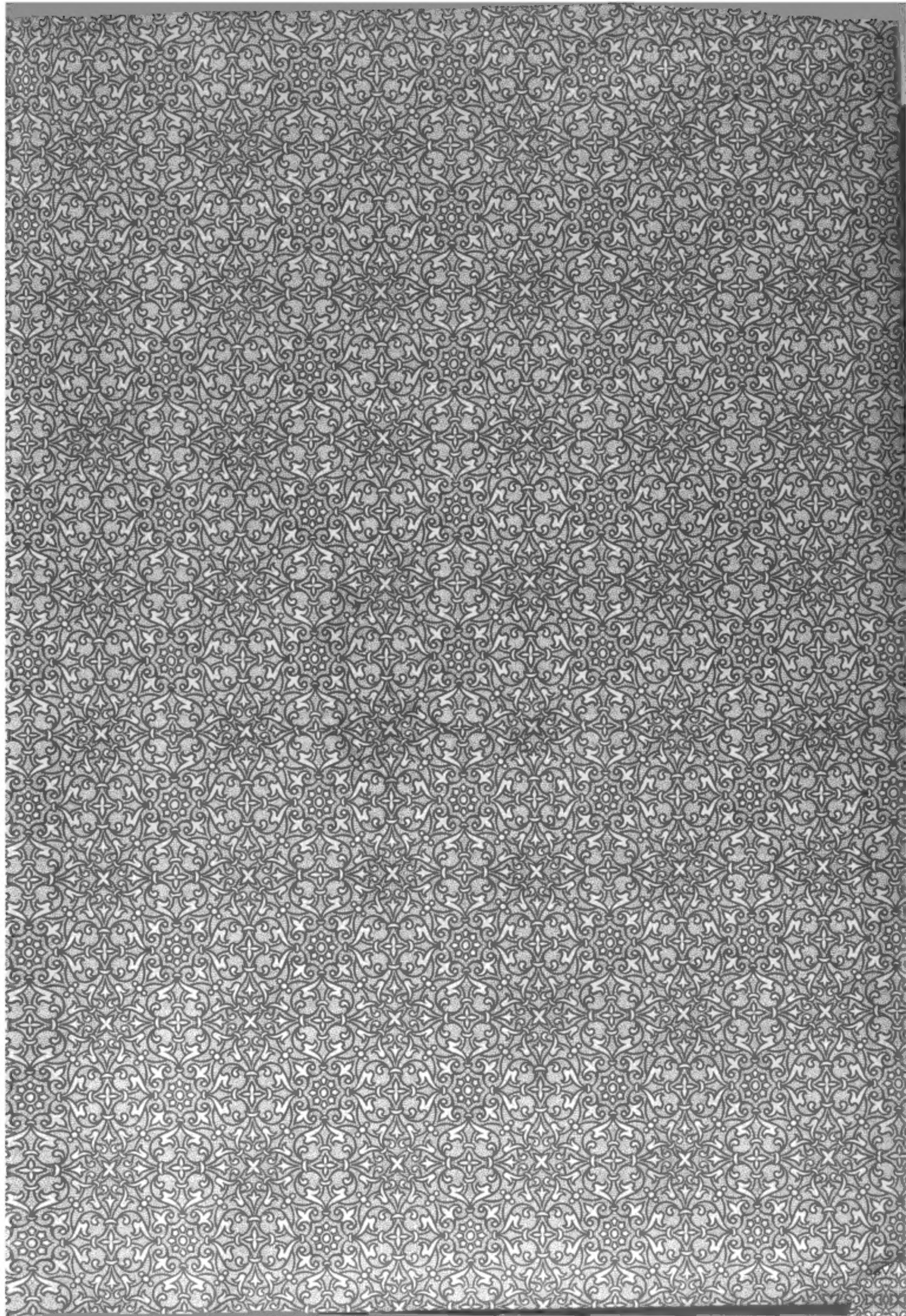
Digitized by Google



Separat-Ausgabe.

A. HIRZEL

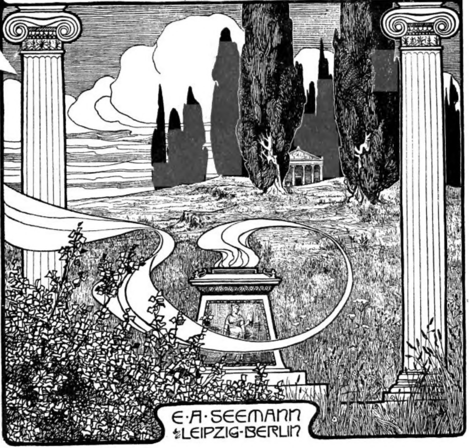
Locked Case

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON MAX Gg. ZIMMERMANN

NEUE FOLGE XII

HEFT 1 OKTOBER 1900



Ausgegeben am 4. Oktober 1900.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XII. JAHRGANG.

Monatlich ein Heft. Preis des Jahrgangs mit dem Kunstgewerbeblatt und dem Beiblatte Kunstchronik (33mal im Jahr erscheinend): 32 M.
Ohne das Kunstgewerbeblatt, jedoch mit der Kunstchronik: 26 Mark.

Inhalt des ersten Heftes.

Friedrich Kallmorgen. Von *Max Dressler*. S. 1. — C. Moest's Statue der Kaiserin Augusta. Von *Herman Grimm*. S. 10. — Otto Wagner. Von *Ludwig Hevesi*. S. 13. — Ein bisher unbeachtetes Gemälde Albrecht Dürer's »Der Heil. Hieronymus«. Von *Anton Weber* und *M. G. Zimmermann*. S. 17. — Bücherschau. S. 22. — Kleine Notizen. S. 24.

Abbildungen.

Von *Friedrich Kallmorgen*, Karlsruhe: † Fischmarkt in Chioggia, Dreifarbendruck. Zu S. 1. — Porträt des Künstlers. S. 1. — Skizzen S. 1, 3, 5, 8. — Der Karlsruher Bahnhof. S. 3. — Markt in Amerfoort. S. 3. — Der Brief aus Amerika. S. 4. — Nachbars Kinder. S. 6. — Am Bahnübergang. S. 7. — Die Flachsscheuer. S. 7. — Statue der Kaiserin Augusta von *C. Moest*, Karlsruhe. S. 11. — Von *Otto Wagner*, Wien: Porträt, radiert von G. von Kempff. S. 13. — Von der Wiener Stadtbahn. S. 14. — Haus an der Wienzeile. S. 15. — Das Nadelwehr in Nussdorf bei Wien. S. 16. — Von *Albrecht Dürer:* Greisenkopf, Handzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett. S. 18. — Der heil. Hieronymus. Lissabon, Nationalmuseum. S. 19. — Studienblätter in der Albertina in Wien. S. 20, 21, 22.
† Originallithographie von *L. Kühn* in Nürnberg. Zu S. 24.

KUNSTGEWERBEBLATT. NEUE FOLGE. XII. JAHRGANG.

Inhalt des ersten Heftes.

Das Badische Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in Paris 1900. S. 1. — Kleine Mitteilung. S. 16.

Abbildungen.

† Ehrengabe der Nationalliberalen Partei für Rudolf v. Bennigsen. Entwurf von Prof. *Herm. Goetz*, Karlsruhe. S. 2. — Bild des Trausaales der Stadt Karlsruhe, von Prof. *Herm. Goetz*, Karlsruhe. S. 2. — Bronzegruppe, modelliert von Prof. *Herm. Goetz*, Karlsruhe. S. 3. — Gobelinfries von Maler *W. Lang*, Karlsruhe. S. 5. — Paravent, ausgeführt in Stickerei von *K. A. Kindler* nach Entwurf von *W. Lang*, Karlsruhe. S. 5. — Pult mit dem goldenen Buch der Stadt Heidelberg, entworfen von *Holder*. S. 6. — Ehrenpreis S. K. H. des Grossherzogs von Baden, entworfen von Prof. *Herm. Goetz*, Karlsruhe, ausgeführt vom Hofjuwelier *N. Trübner*, Heidelberg. S. 6. — † Wandsitz, ausgeführt von der Hofmöbelfabrik von *J. L. Peter*, Mannheim. S. 7. — Festgabe der badischen Städte. Truhe, ausgeführt von Bildhauer *Maybach*, Untersatztisch von Drechslermeister *K. Finck*, Karlsruhe. S. 9. — Wandbrunnen aus Fayence von Prof. *Kornhas*, Karlsruhe. S. 10. — Moderne Fayencen von Prof. *K. Kornhas*, Karlsruhe. S. 11. — Vase, modelliert in der Grossh. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. S. 11. — Badenia, modelliert unter Leitung von Prof. *Dietsche*, Karlsruhe. S. 12. — Bronzerelief für ein Grabdenkmal, modelliert von Prof. *H. Goetz*, Karlsruhe. S. 12. — † Gitterthor für die Stadt Mannheim, ausgeführt von *Jos. Neuser*, Mannheim. S. 13. — Melanchthon-Medaille von Prof. *Rud. Mayer*, Karlsruhe. S. 15. — Adressenmappe, entworfen von Prof. *H. Goetz*, Karlsruhe. S. 15. — Goldenes Buch der Stadt Dortmund. Von Prof. *K. Eyth* und Prof. *Rud. Mayer*, Karlsruhe. S. 17. — Ehrenpreise, entworfen von Prof. *H. Goetz*, Karlsruhe. S. 18 u. 19. — Bronzefigur, modelliert von *Adolf Schmidt*, Pforzheim. S. 18. — Kleine Thür des Trausaales der Stadt Karlsruhe, ausgeführt von *Gebr. Himmelheber*. S. 19. Flügelthüre desgleichen. S. 20. — Bronzebeschlag zu einer Truhe, ausgeführt von Bildhauer *Maybach*, Karlsruhe. S. 20.

HANSA-
LINOLEUM
Gegründet 1883.
DEUTSCHE LINOLEUM WERKE HANSA
Muster durch
u. Farben durch
ERSTE DELMENHORSTER LINOLEUM-FABRIK
ALT BEWÄHRTE DELMENHORSTER MARKE

Frankfurter Maschinenfabrik
Aktienges., Frankfurt a. M. 32
bauen als alleinige Specialität
Säge- und Holzbearbeitungs-Maschinen
für die gesamte Holz-Industrie
nach den neuesten Modellen in höchster Vollkommenheit.

Sämtliche Maschinen sind neu konstruiert und mit allen Neuerungen versehen, welche in der Praxis erprobt wurden. [1491]

Neue verbesserte Bandsäge mit doppelter, sich selbst einstellbarer Stirnzapfenlagerung. Kein Ecken und Klemmen der Lager mehr. D. R.-P. ang. Gleichmässiger und sehr leichter Gang. Beste Bandsäge der Gegenwart.

Neu! Doppelte Abricht- u. Fügemaschinen. Fraismaschine *mit vollständig neuen Einrichtungen. D. R. G.-M.*

Vollständige Einrichtungen mit Transmissionen für Möbelfabrikation, Baufabriken, Schiffswerften, Waggonfabriken, Pianoforte- und Kistenfabriken nach den neuesten Erfahrungen.

Kataloge stehen zu Diensten.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

HERAUSGEGEBEN

VON

M. G. ZIMMERMANN
UNIVERSITÄTSPROFESSOR IN BERLIN

NEUE FOLGE

ZWÖLFTER JAHRGANG

LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1901.

Inhalt des zwölften Jahrgangs

Seite

Malerei

Friedrich Kallmorgen. Von *Max Dressler*. Mit 1 Dreifarbendruck und 11 Abbildungen 1
Ein bisher unbeachtetes Gemälde Albrecht Dürer's »Der heilige Hieronymus«. Von *A. Weber* und *M. G. Zimmermann*. Mit 5 Abbildungen . . . 17
Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des 15. Jahrhunderts. Von *Adolf Goldschmidt*. Mit 14 Abbildungen 31, 55
Olof Jernberg. Von *Wolfgang von Oettingen*. Mit 1 Radierung und 6 Abbildungen 49
Max Liebermann's Skizze zu den Amsterdamer Waisenmädchen. Mit 1 Abbildung und 1 Dreifarbendruck 72
Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhofe zu Schmalkalden. Von *Paul Weber*, Jena. Mit 3 Farbentafeln und 10 Abbildungen 73, 113
Deutsche Präraphaeliten. Von *v. Janson*, Generalleutnant z. D. Mit 4 Abbildungen 89
Jean Enders. Von *Georges Riat*, Paris. Mit 6 Abbildungen 93
Hanns Fechner. Von *Paul Warncke*. Mit 1 Steinzeichnung und 10 Abbildungen 97
Die Gemäldesammlung von J. O. Gottschald in Leipzig. Von *U. Thieme*. Mit 1 Radierung von *P. Halm* und 6 Abbildungen 105
Zwei neue Erwerbungen der Akademie zu Venedig. Von *August Wolf*. Mit 2 Abbildungen 111
Der Maler Eugène Burnand. Von *C. de Mandach*. Mit 7 Abbildungen 121
Die Galerie Rudolf Kann zu Paris. Von *M. G. Z.* Mit 1 Heliogravüre und 4 Abbildungen 138
Jozef Israels. Von *Max Liebermann*. Mit 2 Radierungen und 1 Dreifarbendruck und 27 Abbildungen 145
Rudolph Schulte im Hofe. Von *P. W.* Mit 1 Steinradierung und 3 Abbildungen 190
Einige ausgewählte Werke der Malerei in Pavia. Von *Gustav Frizzoni*. Mit 6 Abbildungen 227
Dürer's Madonna vom Jahre 1519, sein und Holbein's Verhältnis zu Leonardo. Von *Josef Strzygowski*. Mit 1 Abbildung 235
Die Stiftungen der Satri in S. Omobono in Rom. Von *Ernst Steinmann*. Mit 3 Abbildungen . . . 239
Über Jacopo della Quercia's Einfluss auf Sodoma. Von *L. M. Richter*. Mit 5 Abbildungen 244
Wilhelm Trübner. Von *Karl Voll*. Mit 8 Abbildungen 273

Seite

Plastik

C. Moest's Statue der Kaiserin Augusta. Von *Herman Grimm*. Mit 1 Abbildung 10
Der Dornauszieher auf dem Kapitol und die Kunstarchäologie. Von *Andreas Aubert*. Mit 10 Abbildungen 40, 65
Der Schatz der St. Georgenbrüderschaft zu Elbing. Von *E. v. Czihak*. Mit 6 Abbildungen 128
Albert Bartholomé, der Schöpfer des Monument aux Morts. Von *Louis Denise*. Mit 11 Abbildungen . 169
Die neue Bronzestatue aus Pompeji. Von *R. Engelmann*. Mit 4 Abbildungen 178
Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik. Von *Karl Franck*-Oberaspach. Mit 8 Abbildungen 259
Eine Marienstatue Stefan Godl's. Von *Berthold Daun*. Mit 7 Abbildungen 283

Architektur

Otto Wagner. Von *Ludwig Hevesi*. Mit 9 Abbildungen 13, 25

Graphische Künste

Der Verein für Originalradierung in Karlsruhe . . . 180
Die Ausstellung von Künstlerlithographien im Deutschen Buchgewerbemuseum zu Leipzig. Von *Jürgen Haupt*. Mit 13 Abbildungen 181, 249
Niederländische Zeichnungen in der Sammlung des Herrn von Beckerath in Berlin. Von *Max J. Friedländer*. Mit 10 Abbildungen 209
Graphische Originalarbeiten von Otto Protzen. Mit 2 Abbildungen 265

Allgemeines

Die Hundertjahrfeier der Brüsseler Akademie der schönen Künste. Von *Alfred Ruhemann*-Brüssel. Mit 6 Abbildungen 61
Englische Kunst im Ausgange des 18. Jahrhunderts. Von *Max Schmid*, Aachen 157
Berliner Secession. Von *M. G. Z.* Mit 2 Heliogravüren und 21 Abbildungen 193
Ein unbekanntes Bildnis Heinrich's von Kleist. Von *Georg Witkowski*. Mit 1 Lichtdruck und 2 Abbildungen 221
Die neuen Ausgrabungen in Pompeji. Von *R. Engelmann*. Mit 5 Abbildungen 287

Kunstbeilagen

Seite

Originale Arbeiten

Hanns Fechner, Porträt. Originalsteinzeichnung zu 97
W. Feldmann-Berlin, Landschaft. Originalradierung zu 249
B. Héroux-Leipzig, Akt. Originallithographie . zu 272
Jozef Israels-Haag, Porträt einer alten Frau. Radierung . . . . zu 145
Jozef Israels-Haag, Kinder auf der Düne. Radierung zu 168
L. Kühn, Professor, Nürnberg, Birken am Waldsee. Original-Lithographie . . . . zu 24
Erich Nikutowski-Düsseldorf, Alte Schulgasse in Düsseldorf. Radierung . . . . zu 121
Otto Protzen, Eichen am See. Radierung . . zu 73
H. Reifferscheid-München, Original-Radierung . zu 49
M. Roeder-Rom, Tempel des Aeskulap. Heliogravüre nach Originalradierung . . . . zu 292
Rudolph Schulte im Hofe, Porträt. Steinradierung zu 192
Hermann Struck, Porträt eines alten Mannes. Radierung . . . . zu 25
Hans Thoma, Selbstbildnis. Radierung . . . zu 169

Künstlerische Reproduktionen

P. Halm, Radierung nach einem Gemälde von Adriaen van de Velde in der Sammlung Gottschald in Leipzig . . . . zu 106

Seite

Hermann Struck nach *Olof Jernberg*, Zur Erntezeit. Radierung . . . . nach 96, zu 49

Photomechanische Reproduktionen

L. Corinth, Perseus und Andromeda. Heliogravüre nach einem Gemälde . . . . zu 200
Francesco Cossa, Der Herbst, Berlin, Kgl. Museum. Dreifarbendruck . . . . zu 48
Jozef Israels, Dreifarbendruck nach einem Aquarell zu 160
Friedrich Kallmorgen, Fischmarkt in Chioggia. Dreifarbendruck . . . . zu 1
Heinrich von Kleist, Lichtdruck. (Original befindet sich in Leipziger Privatbesitz.) . . . . zu 224
Max Liebermann's Skizze zu den Amsterdamer Waisenmädchen. Dreifarbendruck . . . . . . zu 72
Ad. v. Menzel, Dekor zu einem Tafelservice. Dreifarbendruck . . . . zu 292
Hugo Mühlig-Düsseldorf, Erntezeit. Dreifarbendruck . . . . zu 248
Rembrandt, Bildnis seines Sohnes Titus in der Sammlung Kann. Heliogravüre . . . . . . zu 144
A. Renoir, Dame in Weiss. Heliogravüre nach einem Gemälde . . . . zu 193

FRIEDRICH KALLMORGEN

von Max Dressler.

FRIEDRICH KALLMORGEN ist am 15. November 1856 in Altona geboren, war von seinem Vater, einem Baumeister, zum Architekten bestimmt, ging aber mit 18 Jahren, seinem Trieb zur Malerei folgend, nach Düsseldorf auf die Akademie. Zwei Jahre später siedelte er, angezogen durch die Namen Lessing und Gude, nach Karlsruhe über und wurde Schüler Gude's, dem er auch 1880 auf einen Winter nach Berlin folgte. Trotz längerer Berührung hatte indessen Gude keinen wesentlichen Einfluss auf Kallmorgen's Entwicklung. Im Frühjahr 1881 kehrte der junge Künstler nach Karlsruhe zurück, wo er den inzwischen angekommenen Gustav Schönleber vorfand; diesem und Baisch hat er sich in der Folge, ohne dem Namen nach ihr Schüler zu sein, angezogen durch eine innerliche Verwandtschaft, innig angeschlossen, und es war nicht ohne Bedeutung für seine Entfaltung, dass er unter Schönleber's Führung, im Herbst 1881, Holland erstmals erblickte. Karlsruhe blieb in der Folge des Künstlers dauernder Wohnsitz; er vermählte sich daselbst 1882 mit Margarethe Hormuth, die sich in jungen Jahren schon als Blumenmalerin einen bedeutenden Namen gemacht hatte. Die Sommerzeit verbrachte Kallmorgen abwechselnd bald auf seinem eigenen Landsitz in Groetzingen, nahe Karlsruhe, bald in Holland und in der alten Heimat an der Elbmündung. An Auszeichnungen für seine künstlerische Thätigkeit hat es ihm nicht gefehlt. Zweite Medaillen holte er sich in München, Berlin und Wien, erste in Melbourne, London und in der Aquarellausstellung in Dresden ein Ehrendiplom. 1892 erhielt er den Professortitel und vor kurzem die kgl. bayr. goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. 43 Jahre alt steht heute Friedrich Kallmorgen in voller Schaffenskraft; ob er die Höhe seiner Wirkungsfähigkeit heute schon erreicht hat, ist bei einer so kräftig vorwärts drängenden, lebensvollen Erscheinung unwahrscheinlich; aber er hat, von Etappe zu Etappe fortschreitend, in der That gerade mit den Arbeiten der letzten Jahre eine innerlich reife Vollendung erreicht, die einlädt, von hier, als einem Höhepunkt, Rückschau zu halten auf den durchlaufenen Weg und sein Werden von dieser Höhe aus zu überblicken.

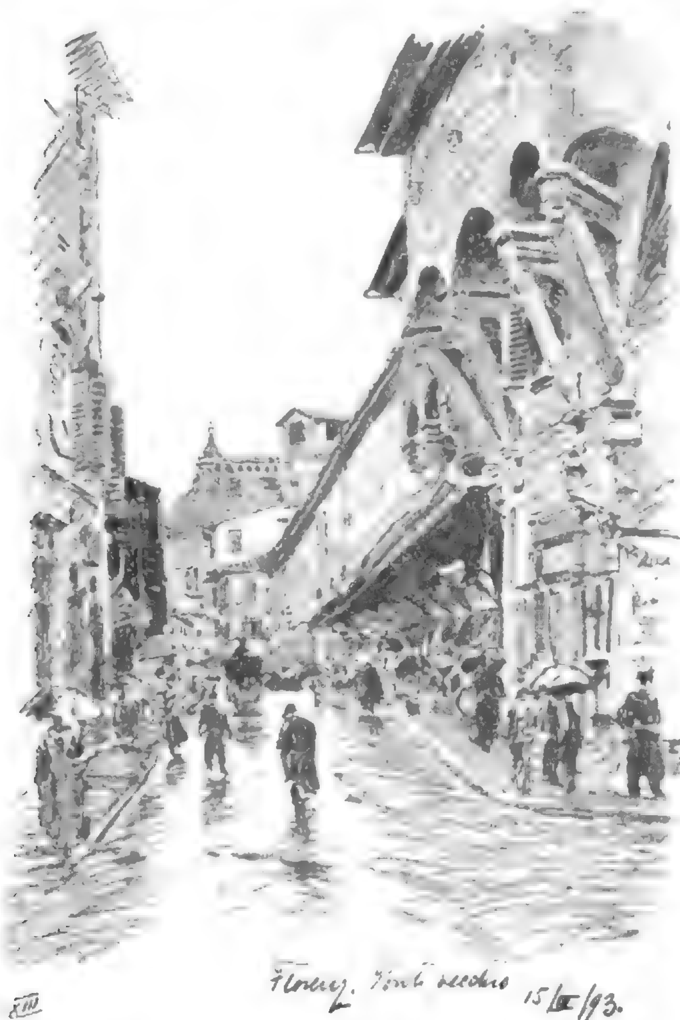
Nicht leicht gestaltete sich solche Rückschau auf Kallmorgen's Wirken, wenn wir das Einzelne betrachten wollten, angesichts der eminenten Fruchtbarkeit des rastlos arbeitenden Künstlers. Nach Hunderten zählen seine über die Welt zerstreuten Bilder, die meisten namhaften Galerien weisen seinen Namen auf. So mannigfach aber auch die Gebiete, in inhalt-

licher und technischer Beziehung, sein mögen, die Kallmorgen in das Bereich seines künstlerischen Fühlens gezogen hat, so schwer im ersten Augenblick auch eine Sichtung und Einteilung des Vielen nach einheitlichen Gesichtspunkten erscheint — alle Werke Kallmorgen's haben doch ein Gemeinsames, tragen doch den einen Stempel, den ihnen eben nichts anderes als die Persönlichkeit des Künstlers aufprägt — den Stempel schlichter, aufrichtiger, ehrlicher Treue.

Frei von aller Affektation, unbekannt mit irgend welcher Sensationslüsternheit, feind vordringlicher Effekthascherei und prickelnder Pikanterie; von weichlicher Süsslichkeit ebensowenig wie von mystischem Schwärmen angekränkelt; abhold allen Extremen des Gefühls wie des Ausdrucks — gesund und deutsch ist der Mann, sind seine Früchte.

Schlicht, geschlossen, sicher, ohne Sucht nach Aussergewöhnlichem, ohne Bedürfnis nach unruhigen Abenteuern, ohne irgend welche Lust am sogen. genialischen Gehaben, sahen wir Kallmorgen seinen stillen äusseren Lebensweg gehen; derselbe ernste, grosse, männliche Geist beherrscht Kallmorgen's Schaffen vom ersten bis zum letzten Strich; durch die Unzahl wechselnder Gestalten, in denen er sich ausspricht, wirkt seine Persönlichkeit hindurch, wie der Körper durch das Gewand. Und wenn sich auch an ihm eine Entwicklung, eine Veränderung feststellen lässt, so ist es nur in dem Sinne einer zunehmenden Prägnanz, Vertiefung, Festigung dieses sich selbst getreuen Grundwesens, ist es ein fortwährend gesteigertes Sichselbstfinden.

Ein derart bestimmter Geist schloss von vornherein alles ihm Fremde aus. Wenn er Menschen darstellte, so waren sie frei von jeder theatralischen Pose; wenn er Ereignisse gab, so mussten sie jeder Sentimentalität, wie jeder mystisch-symbolischen Deutungsmöglichkeit entbehren; wenn er Landschaft malte, so liebte er nicht *sich* in der Landschaft, sondern in erster Linie die Landschaft; und so verschmähte er auch in den Mitteln seiner Darstellung alles Sensationelle und auf den Effekt berechnete, ein ruhiger, objektiver Geist.



Aus Fr. Kallmorgen's Skizzenbuch.

Eine Wandlung seiner künstlerischen Auffassung dürfte sich vielleicht darin ausdrücken, dass sein Pinsel früher mehr erzählte, später mehr *malte*. Als Kallmorgen begann, stand die Malerei noch ganz im Zeichen der Novelle, der Fabel. Diesem Bann konnte sich Keiner entziehen; am stärksten tritt er bei Kallmorgen in Erscheinung auf dem Bilde »der Feuerreiter«, einer Darstellung von höchst dramatischem Charakter: durch die Dorfstrasse sprengt der Unglücksbote; alarmierte Bauern kommen aus den Häusern gelaufen, auf allen Lippen das Schreckenswort: es brennt! Durch dieses Bild wurde Kallmorgen, wie er mir selbst sagte, zuerst in weiteren Kreisen bekannt; eigentümlicherweise durch ein Bild, das seine künstlerische Eigenart am wenigsten repräsentierte. Aber hier lag eben ein Stoff vor, sogar ein höchst aufregender, der sich laut aufdrängte und über den man reden konnte. Schon mehrere Jahre früher hatte der Künstler koloristisch neueste Bahnen betreten, wenn nicht selbst gangbar machen helfen. Sein 1880 gemalter »Sommertag in der Haide« ist durchaus modern empfunden; in Steigerung folgten 1882 »Herbstsonne« und 1883 »Kanalbau an der Nordsee«; wie hier in diesem Bilde die menschliche Figur in das malerische Ganze organisch eingegliedert ist, gewissermassen landschaftlich behandelt als ein Tonwert neben anderen, ein farbiger Fleck, der sich lebendig hineinstimmt in den von Licht und Luft

Der Karlsruher Bahnhof. Von Fr. Kallmorgen.

Markt in Amerfoort. Von Fr. Kallmorgen.

Digitized by Google

angeschlagenen Accord der Töne — das stempelt den »Kanalbau an der Nordsee« zu einer markanten Arbeit in der Entwicklungsgeschichte der neuen deutschen Landschaft. Aber alle diese Bilder waren zu still, zu anspruchslos, zu massvoll, um aufzufallen; man muss schon tüchtig Lärm schlagen, um in einer geräuschvollen Zeit, wie der unseren, gehört zu werden. Mit Reklamegerassel wurden vor einigen Jahren die ersten illustrierten Künstlerpostkarten ins Publikum getragen; den an sich sehr löblichen Gedanken hatte Kallmorgen schon im Jahr 1880 verwirklicht, indem er sehr reizvolle illustrierte Karten von Borkum herstellte.

Im Gegensatz zu jenem dramatischen Bilde zeigen die übrigen Arbeiten Kallmorgen's aus der Zeit des Anfangs der achtziger Jahre, in denen er sich dem erzählenden Genre zuwandte, den Charakter des freundlichen Idylls. Ihm dienten fromm naive Scenen aus dem Leben der Bauern, der unverfälschten Söhne der Natur, sonnige Kindergeschichten, ernste und heitere Begebnisse des Kleinlebens zum natürlichen Vorwurf; seine ganze Liebe zum stillen, einfältigen, intimen Detail konnte er hier zum Ausdruck bringen; hier konnte er alles weichliche, süssliche, das seiner Natur so fern liegt, aufs beste vermeiden; hier legte sich nicht schauspielerischer Glanz und Prunk als Maske vor schlichte Innigkeit, und Kallmorgen war wahrlich nicht der Mann, falsche Gefühle in Natur und Volk zu tragen, Schäferstückchen zu arrangieren und Salontiroler zu bilden; hier kam dem gesunden Sinn das gesunde Leben heiter und offen entgegen. Als Belege für jene erzählerische Epoche seien nur einige Bildertitel angeführt: »Der Brief aus Amerika«, »der blinde Musikant«, »die Neugierigen«, »die Büste des Kaisers«, »das geduldige Modell«, und, eines der liebenswürdigsten und humorvollsten Bilder, »Ostermontag«, welches einige Musikanten darstellt, die mit ihren Instrumenten bepackt die Strasse zum Dorf hinaufwandern, um dort zum Tanz aufzuspielen.

Der Brief aus Amerika. Von Fr. Kallmorgen.

In jene Zeit fiel auch Kallmorgen's grösste Thätigkeit als Illustrator; sein eminentes Zeichentalent und seine Lust am Festhalten lebendiger Situationen praedestinierten ihn ja hierzu. »Vom Fels zum Meer«, »Daheim«, die »Illustrierte Frauenzeitung«, »Universum« beherbergen viele treffliche Kallmorgen'sche Zeichnungen in ihren früheren Jahrgängen. Auch hat er noch vor wenigen Jahren im Auftrage des Amelang'schen Verlags die neu herausgegebenen Studien Stifters mit Franz Hein zusammen in sinnigster Weise illustriert. Vom Ende der achtziger Jahre ab tritt in Kallmorgen's Arbeiten das äusserliche Geschehnis gegen das innerliche künstlerische Moment völlig zurück. Immer weniger wurde

Digitized by Google

Aus Fr. Kallmorgen's Skizzenbuch.

Digitized by Google

Aus Fr. Kallmorgen's Skizzenbuch.

Jahre entstandene grosse Bild »Die Maas bei Rotterdam«, ohne einen Versuch zu machen, mit Worten die Wirkung zu beschreiben, die hier durch die Majestät der glänzenden Riesenwolken, das einseitig durchbrechende Licht, wodurch Teile des Wassers und die ferne Stadt zum Aufleuchten gebracht sind, während das Wasser des Vordergrundes in tiefem Wolkenschatten liegt — kurz, durch Licht, Luft und Farbe hervorgebracht wird. Von ganz hervorragendem Wert, und unvergesslich jedem, der es einmal gesehen hat, scheint mir das reizvolle Interieur »Flachsscheuer in Holland«. Arbeiter sitzen in der Scheuer und reissen den Flachs durch die eisernen Kämme. Die Liebe zum Detail erstreckt sich hier nicht bloss auf Figur und Haltung jeder einzelnen der vielen thätigen Personen, sondern man möchte sagen, bis auf das letzte Flachshaar herab; von ganz besonderem Reiz ist, dass die ganze Gruppe der Arbeiter gewissermassen zwischen zwei Lichtquellen eingeschlossen wird, deren eine das frei durch das geöffnete Scheuerthor einflutende Tageslicht ist, die andere ein durch spinnewebeüberzogene kleine Fensterchen des Hintergrundes sich quälender gedämpfter Schein.

Aber es ist Willkür, *ein* Bild vor anderen zu nennen; in wilder Flucht jagen, während ich mir das Einzelne vorzustellen suche, an meiner Erinnerung vorüber die einsamen Dorfstrassen, die weltfremden Bauernhöfe, Brücken und Kanäle, von Menschen und Schiffen wimmelnd, öde verlassene Plätze und buntfarbige, gestaltenreiche Märkte, Sonnenglut und Laternengefunkel, Gruppen lungernder Müssiggänger am Hafendamm, Bootsleute im Kampf mit dem rasenden Elemente, und Lasten bewegende, keuchende Arbeiter — wie könnte man in wenigen Zeilen festhalten, was als reiche Lebensernte die Jahre einem immer regen, immer schaffenden Künstler gezeitigt haben. Aber was alle diese Arbeiten, so mannigfach sie sein mögen bezüglich des Gegenstandes, eint, ist die Freude an Licht und Leben, als Ausdruck einer schlichten, gesunden, kräftigen Künstlernatur.

In den letzten Jahren hat Kallmorgen sich seiner eigentlichen Heimat an der Elbmündung zugewandt und seine letzten Bilder vom Hamburger Hafen, die auf der diesjährigen Münchener Ausstellung hängen — »An die Arbeit« und »Abend« — sind Zeugen einer grossen, ausgereiften, künstlerischen Persönlichkeit.

Der farbigen Lithographie als künstlerisches Ausdrucksmittel, die in den letzten Jahren in Karlsruhe eine besondere Pflegestätte gefunden (wir nennen nur Namen, wie Carlos Grethe, Hans Volkmann u. a.), hat Kallmorgen ebenfalls sein Können zugewandt. Als reifste Frucht dieser Bestrebungen ist hier sein, vor kurzem bei E. A. Seemann erschienenes, der treuen Lebens- und Kunstgefährtin gewidmetes schönes Werk zu bezeichnen: »In's Land der Mitternachtssonne. Tagebuch eines Malers« (hergestellt in der Kunstdruckerei Künstlerbund, Karlsruhe), welches grosse und kleine Impressionen der Nordlandsfahrt in bedeutenden Bildern und köstlichen, treffenden Skizzen wiedergiebt; durch den Accord weniger charakteristischer Farbentöne sind hier grosse und geistreiche Wirkungen erzielt.

Flüchtige Züge, wie die vorliegend mitgeteilten, können natürlich kein erschöpfendes Bild von Kallmorgen's Wirken und Wesen geben; eine Menge bedeutsamen Materials musste liegen bleiben, dessen Benutzung das versuchte Bild vervollständigen würde; doch galt es ja, hier nur wenigstens einige charakteristische Umrisse der lebendigen Erscheinung zu geben, und insbesondere den Geist zu kennzeichnen, der sie beseelt. Gross im Wollen und gross im Können, eine kraftvolle künstlerische Persönlichkeit, steht Kallmorgen heute vor uns; wenn die besten Namen genannt werden, die die Blüte des Karlsruher Kunstlebens bezeichnen, wird auch der seine genannt, heute, und, so steht zu hoffen, in alle Zukunft.

Der auf S. 4 wiedergegebene »Brief aus Amerika« ist Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

C. MOEST'S STATUE DER KAISERIN AUGUSTA

Von Herman Grimm.

DIE Kaiserin Augusta schliesst die Reihe von vier Weimarischen Fürstinnen, welche zusammen eine historische Erscheinung bilden. Die erste war die Herzogin Anna Amalia, die Nichte Friedrich des Grossen, die Mutter Carl August's, die Frau, durch die Wieland, Goethe und Herder der Weg nach Weimar gebahnt worden ist. Die Energie ihres Wesens, das Gefühl für den wahren Wert der Dinge und der Personen, die Freude am Leben und das belebende Wohlwollen gegen alle Menschen waren ihr angeboren und haben sie nie verlassen, sind nie verkannt worden und für ihre Familie und ihre Umgebung ein Segen gewesen. Die Herzogin hatte Sinn für das Grosse und das Kleine, wollte sich glücklich fühlen und andre glücklich machen und ist durch das Gelingen all dessen, was sie unternahm, vom Schicksal belohnt worden. Sie ist die Urgrossmutter der Kaiserin Augusta. Grossmutter der Kaiserin war die Herzogin Luise, die Gemahlin Carl August's, die Freundin Goethe's, Herder's und Schiller's. Ihrem Wesen fehlte das Element, welches Wieland für Amalia bedeutete. Das Leben hat andere Ansprüche an sie gestellt als an die Mutter ihres Gemahls einst gestellt wurden: sie hat sie erfüllt, wie jene sie erfüllte. Als blutjunge Witwe inmitten eines Kreises, den zum Teil Feinde bildeten, hatte jene ihrem Sohne, der ein Kind war, sein Erbteil zu erhalten und ihm eine seinem gewaltsamen Charakter entsprechende Erziehung zu geben gewusst: die Herzogin Luise dagegen trat in feste Verhältnisse hinein und ward von einem Kreise zuverlässiger Charaktere aufgenommen. Aber ein Tag kam, unvorhergesehen und furchtbar, an dem die junge Fürstin sich als die Gattin eines vertriebenen Fürsten im Schlosse zu Weimar verlassen und wie betäubt vom Donner des hereinbrechenden Unheils Napoleon gegenüber allein sah, den sie als böswilligen, gereizten Herrn und Gast zugleich, als Herrin ihres Hauses und zugleich als Untergebene zu empfangen hatte. Und die unschuldige Hoheit ihres Wesens entwaffnete den Kaiser ihr gegenüber und wandte das dem Herzoge und dem Lande dicht drohende Unheil. Die Herzogin Luise war eine stille Natur. Sie zog die Gesellschaft der Frauen der der Männer vielleicht vor. Goethe stand ihr beinahe als Jugendfreund näher als Schiller, von Schiller's Dichtungen aber fühlte sie sich doch wohl tiefer noch ergriffen als von denen Goethe's, für welche Goethe gleichwohl ihr Urteil niemals entbehren wollte. Luisen's und Carl August's Enkelin also ist die Kaiserin Augusta gewesen. Unter eine zum Geschenk gegebene Photographie der Reiterstatue Carl August's schrieb sie einmal »Von Carl August's Enkelin«.

Im Laufe eines Gespräches aber sagte die Kaiserin einmal auch: »Sie dürfen nicht vergessen, dass ich eine Russin bin.« Nur zu natürlich, dass die Kaiserin in ihren Erinnerungen zuerst ihrer eigenen Mutter, der Grossherzogin Maria Paulowna, gedachte. Diese Fürstin hat, was wir im trüben irdischen Sinne so nennen, Schicksale nicht gehabt. Wie ein wohlthuendes Gestirn ist sie lautlosen Schrittes dahingegangen. Aus dem düstersten Boden der russischen Herrschaftsgeschichte aufspriessend, scheint sie etwas von lilien- und rosenhaftem Wachstum empfangen zu haben, das die Luft, die sie als Kind einatmete, ihrer bösen Kraft beraubte. Nach Weimar kam Maria Paulowna als »lux ex Oriente«, wie die Abgesandte eines Feenreiches, um in der neuen Heimat ein neues Reich dieser Art zu gründen. Goethe empfing sie als alter Mann liebreich ehrfurchtsvoll. Der nach Napoleons Sturze Europa überflutende Taumel ewiger Friedensahnung bildete den Grund, auf dem Maria Paulowna's Weimaraner Dasein sich entfaltete. Lange Jahre hindurch sind ihre persönliche Güte und ihre Wohlthätigkeit innerhalb der kleinen Welt dankbar empfunden worden, welche in ihrer neuen Heimat sie umgab.

Drei Generationen von Fürstinnen hatten so für Weimar gearbeitet, als der Tochter Maria Paulowna's Augusta nun die Aufgabe zufiel, ausserhalb Weimars als die Erbin dieser Reichthümer als »Weimaranerin« aufzutreten. Das Leben dieser Frau kann noch nicht geschrieben werden. Die sich in Deutschland vollziehende Veränderung der Dinge war in den Zeiten, in die das Leben der ersten deutschen Kaiserin fiel, eine zu starke, als dass was sie war und wollte und nicht wollte, heute schon einfach und klar geschildert werden könnte.

Heute erscheint mir als das Wichtigste bei ihr, dass sie mehr Liebe gesucht als gefunden hat; dass die heute noch lebenden Wenigen aber, die sie noch gekannt haben, mit einem Gefühle unbegrenzter Anhänglichkeit ihrer gedenken, welches sich auf nichts anderes als rein auf ihren Charakter erstreckt. Sie glich darin dem Kaiser, ihrem Gemahl, dem sie sonst in Vielem unähnlich war: dass sie denen, die sich auf sie verliessen, das Gefühl unbedingter Sicherheit einflösste.

Als junge Frau sah sie aus voller Abhängigkeit heraustretend sich in ein Dasein versetzt, innerhalb dessen sie sich in hohem Grade auf ihre eigenen Gedanken und ihren eigenen Willen beschränkt empfand. Diese Empfindung hat sie wohl nie verlassen. Um sie her wechselten immer wieder äussere Verhältnisse, und Personen kamen heran und gingen wieder. Allem was sie umgab war als Stempel aufgedrückt: ich gehe vorüber. Davon wird auszugehen sein, wenn das Leben dieser Fürstin einmal beschrieben wird. Als Schönste unter den jungen Prinzessinnen, unter den jungen Frauen überhaupt am Hofe Friedrich Wilhelm's III. trat sie in Berlin ein. Die Geburt eines Sohnes, in dem damals schon der einstige König von Preussen erblickt wurde, gab ihrer Stellung neuen Glanz, der sich erhöhte, als ihr Gemahl bald nun als Bruder Friedrich Wilhelm's IV., schlichthin als Prinz von Preussen, nächster Erbe des Königreichs wurde. Die Zukunft ihres Sohnes als Trägers unbestimmter

Statue der Kaiserin Augusta in Koblenz.
Von C. Moest, Karlsruhe.

Digitized by Google

einstiger Grösse war der Zielpunkt ihrer Gedanken und Bemühungen. Auf diesem Wege sah sie sich in Widerspruch zum Willen des Königs gesetzt.

Wenn diese Zeiten ihren Geschichtsschreiber finden, wird auch hier wieder von Goethe die Rede sein müssen. Goethe's Wirkung auf das deutsche Volk hat sich allmählich vollzogen. Friedrich Wilhelm IV. war in den Jahren seines langen Kronprinzentums als Berliner in Berlin der vornehmste Schüler Goethe's gewesen. Des Goethe's aber, der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in seiner mittleren Lebensepoche stehend als Dichter des Tasso und des Faust sein Höchstes erreicht zu haben schien. In Erinnerung an diesen Goethe, den grossen Romantiker, berief Friedrich Wilhelm IV. als König Tieck an seinen Hof. Tieck, selbst schon alt, weder »gross« noch ein Dichter, aber der berühmte Repräsentant veralteter Phantasien. Die Prinzessin von Preussen dagegen war in Weimar unter dem Einflusse des in seinen letzten Jahrzehnten stehenden Goethe aufgewachsen. Nicht in persönlichem engeren Zusammenleben war sie seine Schülerin. Denn Goethe hatte vom Hofleben längst Abschied genommen. Seine Wirkung aber als allgemeines geistiges Element war eine durchdringende und unter seinem Einflusse stand die Prinzessin. Seine Tagebücher, die Briefe und die Unterredungen mit ihm zeigen nun, wie er in den letzten Lebenstagen immer jünger ward, wie das Interesse an den weit zurückliegenden Phasen der Menschheit immer mehr bei ihm in den innigen Anteil an den Bewegungen der Gegenwart und der Erwartung der dicht bevorstehenden Zukunft überging. Von der Vergangenheit ergreift ihn nur noch was den um ihn Lebenden unmittelbaren Nutzen brachte. So dachte auch Alexander von Humboldt und aus diesem Gefühle von Gegenwart und Zukunft sind die geistigen Anfänge der Kaiserin Augusta zu verstehen, denen sie treu geblieben ist. Denn Treue war, wie beim Kaiser, der Grundzug ihrer Natur. Darin waren sie beide feste Verbündete. Als Mutter ihres Sohnes hat sie, immer in Erwartung dessen, was diesem einmal bevorstehe, die liberalen Ideen mit Offenheit vertreten. Der Geist und der Charakter der Kaiserin Augusta, damals schlichthin »Prinzessin von Preussen« fingen in Deutschland zu leuchten an, als in den trüben Jahren nach Achtundvierzig Friedrich Wilhelm IV. Schritt auf Schritt von der Höhe wieder herabstieg, zu der er in der ersten Hälfte seiner Regierung emporgetragen worden war. Als der König für Preussen und für sich selbst stückweise auf das verzichtete, was einmal schon für ihn und sein Volk und für Deutschland gewonnen zu sein schien, war die Prinzessin von Preussen nicht gewillt, ihre Hoffnungen als einen Traum aufzugeben. Die edeln Eigenschaften der drei weimarischen Fürstinnen, verbunden mit der hartnäckigen Willenskraft Karl August's sind in jenen Zeiten des Kampfes in ihr hervorgetreten und vom deutschen Volke verehrt worden. Als Gemahlin des Regenten und, nach dem Tode Friedrich Wilhelm's IV., als Königin hat sie in diesem Sinne dann ihren eigenen Hof gehabt, Politik, Wissenschaft und Kunst als innig verbunden fördernd und leitend. Und als Kaiserin endlich hat sie in ihrer sich erweiternden Machtfülle durch Widerspruch sich nicht beirren lassen. Immer wieder bewegten sich doch nur wechselnde äussere Verhältnisse um sie her, und Menschen, welche gingen wie sie kamen: der eigne Charakter und Wille waren das Bleibende. Und so hat die Kaiserin Augusta einen letzten Wechsel der Dinge noch erlebt: den Tod des Kaisers, der ihr Gemahl und den des anderen Kaisers, der ihr Sohn war. Zu allerletzt war ihr nichts geblieben als das Gefühl ihrer Persönlichkeit: sie ging nicht mehr, sie vermochte zuletzt die Hände nicht mehr zu bewegen, das Bewusstsein aber, dass sie die mitregierende Kaiserin sei, dass sie das Kaisertum mitgeschaffen habe, verliess sie niemals. An Politik, Wissenschaft und Kunst nahm sie Anteil wie immer. Ihre innere Lebenskraft hat niemals eine Verminderung erfahren. Wo sie zum Vorteil der Dinge eingriff, erinnert das deutsche Volk sich ihrer in Dankbarkeit. Die Kaiserin konnte hartnäckig sein, in allem aber folgte sie idealen Vorstellungen, an denen sie festhielt, weil diese allein ihren festen Besitz bildeten. In ihrer unmittelbaren Nähe fanden die Weltideen Goethe's einen Vertreter in Alexander von Humboldt. Humboldt's lebensgrosses Porträt (von der für kurze Tage in Berlin einst bewunderten Emma Gaggioti gemalt) stand im Arbeitszimmer der Kaiserin Augusta an bevorzugter freier Stelle. Unter Humboldt's Beirat berief sie, als Prinzessin von Preussen noch, den jungen Ernst Curtius zum Erzieher ihres Sohnes. Diese Wahl ist von Folgen gewesen, die spätere Zeiten einmal besser würdigen werden als die heutigen es im stande sind. Politik, Wissenschaft und Kunst in dem vom uralten Goethe gewebten Verein bilden im Sinne der Kaiserin Augusta heute noch einen schützenden Mantel um unser Vaterland. Es scheint, dass unser Volk gleich den andern Völkern neu gearteten Weltschicksalen entgegenschreitet: überall aber, wo Deutsche ausserhalb unserer alten Grenzen sich festsetzen, wird dieses Gewebe als Fahne von uns aufgerichtet. Hieran hat die Kaiserin Augusta ihren Anteil gehabt.

Für den, der sich der Kaiserin aus eigenem Anblicke erinnert, erheben sich zwei Anschauungen nebeneinander. Zuerst die junge, leicht und majestätisch dahinschreitende Prinzessin von Preussen, wie Winterhalter (seiner Zeit der Porträtist der Fürstinnen) mehr glänzend als tief sie dargestellt hat. Daneben die dem Ende ihrer Laufbahn sich nähernde gebeugte Frau, wie sie Moest's Statue zeigt. Wir empfinden die sich auf sie herabsenkende Ruhe. Sie lehnt sich an, hält sich aber noch aufrecht als Deutsche Kaiserin. Auch ihre Hände scheinen ruhen zu wollen, zugleich dennoch aber noch zu befehlen. Sie ist eine der hohen Frauen gewesen, denen wir Deutschen mit verdanken, was wir geworden sind.

Die Statue steht in Coblenz, das die Kaiserin gleichsam zu ihrer Residenz gemacht hatte; sie gehört zu den besten Schöpfungen Deutscher Bildhauerkunst.

Gross-Lichterfelde, im September 1900.

Otto Wagner. Porträtradierung von G. von Kempff.

OTTO WAGNER.

Von Ludwig Hevesi.

I.

DIE allgemeine Kunsterneuerung, die jetzt in Wien vor sich geht, knüpft sich an wenige Namen. Vor allem an den des k. k. Oberbaurats und Professors an der Akademie der bildenden Künste, Otto Wagner. In der geistigen Bewegung, deren Wirbel sich vor etwa vier Jahren in der Wiener Secession einen Mittelpunkt schuf, war die treibende Kraft dieser echten Sauerteignatur schon eine gute Weile früher zu spüren gewesen. Eigentlich beigetreten ist er der Secession, der seine geniale Fronde gegen Akademik und Geschäftskunst so fruchtbar vorgearbeitet hat, erst voriges Jahr; die Jungen von Wien waren seine Kinder, ehe er ihr Kamerad wurde. Zwei Hauptleute der Secession, J. M. Olbrich (jetzt der Schöpferische in Darmstadt) und Josef Hoffmann (jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums), sind Wagnerianer; Olbrich zwar kein Wagnerschüler, aber vier Jahre lang in seiner Werkstatt thätig gewesen. Wagner's Geist schwebte längst über den wirren Wassern, aus denen eine neue Ordnung der Wiener Kunst auftauchen sollte. Alles, was modern war, bezog sich irdendwie auf ihn. Die Talente strömten in die Wagnerschule, wo einzig das Heil zu finden sei. Die Massgebenden eilten sich seines Rates zu versichern, die Ausführenden seine Leitung oder Mitwirkung zu gewinnen. Die Regierung ernannte ihn zum Mitglied des Kunstrats, der nur eine Sitzung im Jahre hat, da aber das Kunstprogramm der nächsten Zukunft feststellt. Er sitzt auch im Kuratorium des Österreichischen Museums und in den wichtigsten Kommissionen, so als künstlerischer Beirat und ausführender Architekt in der Verkehrskommission, der Donauregulierungskommission u. s. f. Die gewaltigen Arbeiten, die dem Wien des zwanzigsten Jahrhunderts ganz neue grosse Züge ins Gesicht zeichnen, sind sein Werk oder werden es sein. Durch die Stadtbahn, in welche die Wiener mit Recht verliebt sind, hat er in der Kaiserstadt eine Popularität erreicht, wie keiner der vier grossen Baubarone, die das grossartige, aber mehr akademische Wien der ersten Stadterweiterung geschaffen haben. Dieses Wien schmeckt nach Schule und Gelernthaben, das Wagner'sche nach Leben und Lebenwollen. Es ist ein eigentümliches Schauspiel, die Leute aus dem Volke unter der Wirkung Wagner'scher Bauten zu sehen. Etwa Sonntags, wo sie Zeit haben, an der Gumpendorfer Überbrückung der Stadtbahn, diesem imposanten Granitbau, an dessen Pfeilern gewaltige Kränze von vergoldeter Bronze hängen. Diese Bevölkerung, die in einem Häusermeer von falscher Renaissance aufgewachsen ist, mit schulmässigen Bauformen als täglichem Brot, kann sich nicht satt sehen, nicht satt räsonnieren und spekulieren an diesem neuen Bauen, das alles so ohne Phrase heraussagt und so

Digitized by Google

Von der Wiener Stadtbahn.

gar keine Maske vor das Gesicht nimmt. Sie hat sich früher wenig um Kunst und gar nicht um Architektur bekümmert; Baukunst war ihr ja ohnehin unverständlich. Jetzt aber sieht sie plötzlich den Sinn der Gebäude, weil sie ihre Natur nicht verhüllen, sondern offen den Zweck bekennen und ihn mit ehrlichen Mitteln, ohne historische Citate und Verkleidungen zu erreichen suchen. Ein moderner Bau, wie er in sachlicher Logik und aufrichtigem Material dasteht, ist jedem Handwerker verständlich und darum sympathisch, er ist wieder einmal ursprüngliche Volkskunst, nach einer so langen Epoche von Nachtreterkunst für den fatalen »Gebildeten«. Und überdies sieht man da jedesmal etwas Neues, weil nicht mehr kopiert wird, sondern jeder neue Zweck sich seine neue Form macht. Neugier aber ist ein Grundinstinkt, sogar der Tiere; neugierig ist der Mensch selbst auf Architektur, wenn sie eben Neues bringt. Nichts bezeichnenderes dafür als die akademischen Schulausstellungen im Juli, wo doch früher die Architektursäle ausser den betreffenden Schülern von keinem Menschen betreten zu werden pflegten; jetzt eilen alle Gebildeten zuerst in die Wagnerschule, um die architektonischen Tagesneuigkeiten durchzublättern.

Diese Wirkung auf die Menge ist gerade bei dem Architekten ein Zeichen von echter Kraft, denn für Architektur hat sich die Menge, wenigstens im akademischen 19. Jahrhundert, nie erwärmt. Die Akademien verstaatlichten gleichsam den Geschmack, er wurde aus der Vergangenheit, wie aus einem exotischen Auslande, importiert und octroyiert. Vollends in der Architektur, die nicht, wie Malerei und Plastik, sich doch nach einer natürlichen Vorlage richten musste. In der Architektur mit ihren vorgeschriebenen Stilen hörte also die Suggestionskraft von selbst auf. Suggestiv, d. h. überzeugend und überredend, ist nur das Persönliche, also Menschliche, im Gegensatz zum Papiernen, aus der Bücherei Geschöpften. Wer, wie Wagner, wieder einmal suggestiv wird, hat damit den Beweis, dass er ein Lebendiger ist und Lebendiges hervorbringt. Auch einige der Baukünstler, die im Jahre 1848 die junge Hand an das alte Wien legten, hatten diesen Funken in sich. Van der Nüll und Siccardsburg, auch der junge Ferstel, waren Selbstkünstler, ihre ersten Werke sind noch jetzt künstlerisch interessanter als das spätere für Mitteleuropa vorbildlich gewordene Gross-Wien der drei oder vier historischen Schulstile. Aber — der Leser schlage nur die ersten Bände dieser Zeitschrift nach — da kamen die Historiker, der treffliche Eitelberger voran, und verdonnerten sie, von der damals durch und durch historischen Denkweise aus: »Die Herren werden doch keinen neuen Stil erfinden wollen? Das ist ja unmöglich!« Und die der Schule Entsprungenen mussten zurück in die Schule, wo sie sogar zu Professoren ernannt wurden. Das Wien der ersten Stadterweiterung ist ein grossartiges Denkmal retrospektiver Kunst; Otto Wagner nennt sie »Archäologie«. Mehrere sehr bedeutende Künstler türmen darin den alten Ossa auf den alten Pelion, es wird aber kein neuer Olymp daraus. Otto Wagner selbst bewundert ja den »unsterblichen Entwurf« Semper's für den Wiener Maria Theresienplatz, dem »nichts an die Seite gestellt« werden könne, aber er bedauert doch, dass Semper später von seinem Wahlspruch: »Artis sola domina necessitas« abging. Necessitas, das ist das Leben und seine Praxis, die es zwingt, vorwärts zu leben, nicht rückwärts, mit dem Blick ins Verstorbene. Nicht »mit Lupe und Lanzette Tote zu secieren«, wie Wagner schreibt, sondern »den Lebenden an den Puls zu greifen und ihre Schmerzen zu lindern.« Damals aber war die Zeit der grossen Historiker, der Ranke und Mommsen; sie baute sich auf Urkunden und Präcedenzfällen auf. Auch der Roman und das Drama waren historisch, auch die Plastik, die plötzlich alle Denkmäler, die seit hundert Jahren versäumt worden, nachholen sollte, und auch die Malerei, die im Historienbild ihr Höchstes erblickte. Die allgemeine Quelle war die Bibliothek und sie wuchs von Tag zu Tag, denn in diese Zeit fiel die Herausgabe ungezählter Bilderwerke, namentlich über die Renaissance. Wäre Otto Wagner gleichaltrig mit Hansen, Schmidt, Ferstel und Hasenauer gewesen, so hätte er wohl, als diese Vier die Wiener Bauwelt unter sich teilten, auch sein Teil zu bauen bekommen

Digitized by Google

und es ebenso historisch gebaut wie sie. Aber er hatte das Unglück, jünger zu sein und bei der ersten Stadterweiterung leer auszugehen, — also das Glück, die zweite zu erleben und machen zu dürfen.

Er ist noch nicht zu alt dazu. Er sprudelt noch immer, wie er zeitlebens gethan, von vielgestaltiger Schaffenskraft. Eigentlich ist er der geborene Grossarchitekt für eine Grossstadt, deren moderne Bedürfnisse ihm sämtlich geläufig sind, auch nach ihrer fachtechnischen, finanziellen und gesellschaftlichen Seite. Seine künstlerische Lebensleistung ist riesig, oder wäre es, wenn alle seine gewaltigen Entwürfe ausgeführt wären. In wie vielen Wettbewerben war er nur siegreich; unter neunzehnmal hat er siebzehnmal gesiegt. In einem und demselben Jahre gewann er 10 000 Gulden an Preisen: für die Reichstagshäuser in Berlin und Budapest und für das Gebäude der Länderbank in Wien. Er ist der »Konkurrent par excellence«, wie man einmal scherzte. Er hat auch den ersten Preis für den Regulierungsplan von Wien davongetragen, und das viel besprochene Stubenviertel wird nach seinem Kopfe gestaltet werden, mit der grossen Strasse auf die Achse des Stephansturmes mittendurch und der Marxerstrasse, die dem dritten Bezirke Leben spenden wird. Aber er bedarf gar keiner Preisausschreibungen, denn er hängt fortwährend grossen Plänen nach und arbeitet sie rastlos aus, einen nach dem andern, mit aller praktischen Umsicht, als wären die Gebäude bei ihm bestellt. Er ist sogar mit ihrer Finanzierung jedesmal vollkommen fertig und der Besteller müsste noch ein gutes Geschäft dabei machen. So sehen wir ihn in den letzten drei Jahren mit grossen Plänen hervortreten zu einem modernen Neubau für die Akademie der bildenden Künste, zu einer modernen Kirche für Währing (Wien) und zu einem monumentalen Neubau der Kapuzinerkirche (Wien), in deren Kaisergruft die Gräber der Habsburger förmlich zusammengepfercht sind und nachgerade keinen Raum mehr finden. Dieser letzte Entwurf befindet sich auf der Pariser Weltausstellung und ist in Wien noch gar nicht bekannt. Und kürzlich hat er auch noch den Plan zur »modernen Galerie« für Wien ausgearbeitet, die jetzt endlich gebaut werden soll. Wenn man einen grossen Künstler seinen Drang nach grossen Aufgaben Jahr um Jahr in so schöpferischer Weise ausströmen sieht, erhält man einen hohen Begriff von seinem Idealismus. Dieser ältere Herr schüttelt, einem feurigen Jüngling gleich, alle diese Kraftleistungen aus dem Ärmel, ohne erst zu fragen, ob auch Aussicht zur Verwirklichung vorhanden. Er schenkt seine Ideen den Zeitgenossen, ja er ist thatsächlich stets bereit, auf jedes Honorar zu verzichten. Er ist auch nie enttäuscht und nie entmutigt; ist er mit dem einen nicht durchgedrungen, so legt er es ad acta und geht frischweg an etwas anderes.

Ebenso ist es mit seinen Privatbauten. Er baut ohne Auftrag ganze Häusergruppen nach eigenem Geschmack, auf eigene Kosten. Käufer finden sich dann schon, denn auch diese Miethäuser sind im höchsten Grade suggestiv. In einer solchen Gruppe, am Rennweg (Wien), war das Mittelgebäude als Palais für den Künstler selbst bestimmt, aber auch dieses, durch seine Berufung an die Akademie für ihn zwecklos geworden, wurde von einer Gräfin Hoyos gekauft, die es selbst bewohnt. Die neueste solche Gruppe, von drei grossen Miethäusern, liegt an der neuen Wienzeile, wo seine Stadtbahn vorbeiführt. Sie erregte durch ihre originelle Ausgestaltung ungewöhnliches Aufsehen; wir werden noch auf sie zurückzukommen haben. Und wie in diesen Privathäusern, hat Wagner auch in jenen Entwürfen zu öffentlichen Gebäuden eine seltene Werbekraft. Über seine »moderne Kirche« z. B. sind Ströme von Tinte vergossen worden, freilich auch von frommer Seite, wo man Modernisierungen des Kirchenbaues dermalen noch abgeneigt ist. Und der Entwurf für eine neue Akademie war förmlich die great attraction auf einer Ausstellung der Secession, denn er war in geradezu sehenswürdiger Weise insceniert. Das Modell allein, in weissem, poliertem Ahorn mit reicher Goldbronzemontirung, war ein Kunstwerk, das als Schmuckstück in einem reichen Salon stehen könnte, und der »secessionistische« Raum, in dem es aufgestellt war, ein Muster geschmackvoller Raumausstattung. Jawohl, er versteht sich, wie kein anderer, auf die — von ihm auch schriftlich geforderte — Kunst, das Publikum zur Betrachtung architektonischer

Haus an der Wienzeile.

Dinge zu zwingen. Man soll einfach nicht vorbei können. Auf der Pariser Weltausstellung hat er mit zwei Proben solcher Ausstattungskunst kein geringes Staunen erregt. Die eine ist »Gruppe VI. Ingenieurwesen«, die andere die Ausstellung der k. k. Hofgartendirektion, anerkanntermassen der clou im Palais d'horticulture. Die Kunst, den Geist von den Sinnen aus zu packen und diesen mit liebenswürdigem Temperament das Strenge unvermerkt aufzuerlegen, ist im Westen noch unbekannt. Sie scheint etwas Wienerisches zu sein und Otto Wagner ist in ihr besonders stark; wir möchten ihn am liebsten mit Josef Hyrtl vergleichen, der die Anatomie so unwiderstehlich machte, wie Wagner die Architektur. Der spezifische »charme«, den man früher den Pariser Architekten zuschrieb und den sie ja im 18. Jahrhundert wirklich gehabt haben, ist im 19. so ziemlich verloren gegangen. Sie spinnen jetzt mühsam an den alten Fäden weiter, die aber immer dünner werden. Darum wirken jetzt einige Wiener Räume in Paris, die in Wagners Geist gestaltet sind, auf die Franzosen wie eine Offenbarung. Die Wagnerschule feiert draussen einen Triumph, auf den freilich ihr Oberhaupt vorbereitet war. Man merkt in Wien schon seit einiger Zeit, dass das Zünglein der Wage sich zu Wagner herüberneigt. Vor fünf bis sechs Jahren noch hat der Pariser »Intimclub« mit seinen Veröffentlichungen moderner französischer Arbeiten die ganze Welt beherrscht; jetzt sind sie durch die Hefte: »Aus der Wagnerschule« (Wien, Schroll's Verlag) selbst in Paris beinahe verdrängt.

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

Das Nadelwehr in Nussdorf bei Wien.

Digitized by Google

EIN BISHER UNBEACHTETES GEMÄLDE ALBRECHT DÜRER'S »DER H. HIERONYMUS«

ZUM Monat März des Jahres 1521 zeichnete Albrecht Dürer in sein »Tagebuch der niederländischen Reise« folgende Stelle ein: »Ich habe einen *Hieronymus fleissig* in *Ölfarben* gemalt und dem Roderigo von *Portugal* geschenkt«. Die bisherigen Herausgeber und Erklärer des Tagebuches, sowie die Kunstschriftsteller wussten nichts mit diesem Berichte anzufangen und schwiegen sich über das Gemälde aus. Bei meinem Aufenthalt in Lissabon und dem Besuche des »Museu Nacional das Bellas Artes« habe ich nun meines Erachtens das Werk gefunden und kann so das Rätsel lösen.

In Antwerpen nahm sich der Portugiese Roderigo Fernandez, welcher im Jahre 1528 portugiesischer Faktor d. i. Konsul in der grossen Handelsstadt wurde, des deutschen Künstlers in der liebenswürdigsten Weise an und überhäufte ihn mit Einladungen und Geschenken. Um seine Dankbarkeit und Anhänglichkeit dem reichen Handelsherrn zu erweisen, widmete ihm Dürer ein Ölbild. Der Gegenstand desselben ward wohl von einem portugiesischen Bauwerke beeinflusst. Man baute nämlich am Tejo, nahe bei Lissabon, an dem prächtigen Hieronymitenkloster von Belem[1]), zu welchem König Emanuel I., der Glückliche, im Jahre 1499 voll des Dankes für die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien, den Grundstein gelegt hatte. Es lag so ein Bild des Kirchenvaters nahe, nach welchem sich der Orden nannte.

Dieses Gemälde ward durch Ruy Fernandez de Almeida, den Gesandten des Königs Joao (Johann) III. (1521–1554) nach Portugal gebracht. Dom Jose Joaquim de Almadu Castro Noronher Lobo, ein Nachkomme des erwähnten Grafen, bewahrte dasselbe auf einer seiner Besitzungen im Marktflecken Azeitao nächst der Seestadt Setubal. Vor seinem Tode vermachte er es dem Verwalter seines Hauses, Alberto Henriques James Gomes de Oliveira, welcher es im Jahre 1880 an die portugiesische Regierung für das »Museu da Academia« verkaufte. Jetzt führt das mit dem Künstlernamen »Durer« gekennzeichnete Bild die Nummer »828« im »Museu Nacional das Bellas Artes«.

Wir sehen den Heiligen in etwas vorgebeugter Stellung. Mit der flachen rechten Hand, deren Arm auf einem pultartigen Kasten ruht, stützt er das greise Haupt; die hohe Denkerstirn ist von Furchen durchzogen, die Augen schauen sinnend in die Ferne, der üppige weisse Bart ist lang und in der Mitte gespalten. Den Zeigefinger der vorgestreckten linken Hand legt er an einen Totenschädel, der sich auf einem schmalen Tische befindet. Den Kopf deckt eine grüne Mütze; den Körper umschliesst ein hellrotes Habit, über welches ein dunkelroter Mantel geworfen ist. Auf dem Tische erblickt man ferner an der Ecke ein Tintenfass, in dem eine Kielfeder steckt; auf der anderen Seite des Tisches steht neben dem Schädel ein Lesepult; auf diesem liegt ein Quartband aufgeschlagen, während unter dem Pulte zwei geschlossene Bücher sichtbar sind. Diese Umgebung soll andeuten, dass der Mönch ein Gelehrter war, welcher über eine für die damalige Zeit fast unerhörte Fülle von Kenntnissen verfügte. Aus dem grösseren, grün gebundenen Buche ragt ein weisser Buchmerker heraus, welcher oben die Jahreszahl »1521« und unten das Monogramm Dürer's aufweist. Die Wand im Hintergrunde ist grösstenteils grün; von dem holzfarbenen Teile hebt sich ein Kruzifix ab: der obere Teil des langgestreckten Körpers ist vorwärts geneigt, das dornengekrönte Haupt wendet sich nach der rechten Seite, ein breiteres Lendentuch schmiegt sich um Schenkel und Unterleib; die Füsse sind mit einem Nagel an den Balken geheftet.

Die Höhe des auf Holz gemalten Bildes beträgt 60 cm, die Breite 48 cm.

Was seine Erhaltung betrifft, so ist sie im allgemeinen eine gute zu nennen; nur zwei Bretter haben sich etwas getrennt, und störend wirkt der Riss.

Das Bild macht freilich im ganzen keinen voll befriedigenden Eindruck, weil aus demselben keine Farbenharmonie hervorleuchtet. Die Unruhe und Aufregung in der Handelsmetropole, sowie die Krankheit, die dem Meister Sorge bereitete, mögen die Ursachen sein, dass der Maler bei diesem doch so vertrauten Gegenstande nicht auf der Höhe erscheint, die er öfter eingenommen hat. Die Arbeit verrät jedoch sehr viel Fleiss.

Aber es ist kein Zweifel, dass das Ölgemälde dem Nürnberger Meister zuerkannt werden muss. Dürer giebt die *urkundliche* Nachricht, dass er im Jahre 1521 einen heiligen *Hieronymus »fleissig in Ölfarben«*, und zwar für einen *Portugiesen* gemalt habe. Nun findet sich in *Portugal* ein Ölgemälde des *Kirchenlehrers*, welches nach Art des Dürer'schen Madonnenbildes: »Maria mit dem Zeissig«[1]) vom Jahre 1506 auf einem Zettel die *Jahreszahl 1521* und das *Monogramm* Dürer's, also die Beglaubigung von der Hand des Meisters an sich trägt. Wir kennen zudem kein

1) Convento dos Jeronymos de Belém (Bethlehem).

1) Vgl. A. Weber, Albrecht Dürer, 2. Aufl., Regensburg 1894, S. 24.

anderes Ölbild des heiligen Hieronymus mit der Jahreszahl 1521. Die Annahme, dass man in Portugal, wo man den deutschen Meister weniger verstand und schätzte [1]), eine Fälschung vorgenommen habe, ist von vornherein abzuweisen. Ausserdem ist das Gemälde einigermassen mit dem Holzschnitte vom Jahre 1511 und dem Kupferstiche vom Jahre 1514 verwandt; die *Beigaben:* Kruzifix, Totenschädel, Bücher, Tintenfass, Feder sind die *gleichen*. Wie hier der Kardinalshut an den weisen Ratgeber des heiligen Papstes Damasus erinnern soll, so weist dort das rote Gewand auf diese seine Thätigkeit hin. Zu dem Kopfe selbst benutzte Dürer den prächtig modellierten Kopf eines »noch gesunden und vermöglichen« Dreiundneunzigjährigen, von welchem er in demselben Jahre 1521 und in derselben Stadt Antwerpen eine Zeichnung in Tusche und Weiss gemacht hatte (jetzt in der Albertina in Wien). In ganz ähnlicher Weise wird der Kopf von der flachen rechten Hand gestützt, quillt das Haar unter der gleichen Mütze hervor, wird der weisse Bart behandelt. Man kann demnach ohne Bedenken behaupten, dass Dürer seine gleichzeitige Tuschzeichnung zu diesem »Hieronymus« verwendet hat. Der *Fleiss* der Ausführung bestätigt die Aufzeichnung Dürer's. Wie verraten die Adern der linken Hand und die Bücher mit ihren Schliessen die hingebende Arbeit des Künstlers! Man meint, die Blätter des aufgeschlagenen Buches zählen zu können. Auch die *Malweise* ist die des Meisters; so sind die Haare ins einzelne gezeichnet; sein Realismus erscheint besonders in der Behandlung des Antlitzes und des Totenkopfes. Sogar die Schwäche der *Farbengebung* ist Dürer's Sache: die harmonische Zusammenstellung der Farben wird vermisst; es ist die Wirklichkeit, die uns entgegentritt.

Mögen diese Zeilen Anlass sein, dass man dem Ögemälde, welches von den deutschen Kunstforschern unbeachtet geblieben war, die verdiente Beachtung und Würdigung schenkt.

Regensburg. *ANTON WEBER.*

Von keinem andern Gemälde Dürer's ausser von dem verbrannten Heller'schen Altar für Frankfurt a. M. können wir eine so sorgfältige Vorbereitung durch *Handzeichnungen* nachweisen wie von dem wieder entdeckten Hieronymusbilde in Lissabon. Ja im Verhältnis zu der Grösse des Gemäldes und den darauf dargestellten Gegenständen übertrifft die Zahl der erhaltenen Handzeichnungen die der zu jedem andern Dürerbilde gehörigen. Der berühmte *Greisenkopf in der Albertina,* welchen der Entdecker des Bildes bereits herangezogen hat, ist massgebend gewesen für das Gesicht im allgemeinen, für den Bart, für die rechte Hand und für die Kappe. Aber dennoch hat der Künstler sich nicht sklavisch daran gehalten, er lässt in dem Gemälde etwas mehr von der gegen den Kopf gestützten Hand sehen, er übersetzt den Bart aus der unmittelbaren Naturtreue der Tuschzeichnung in die konventionelle und dadurch nicht bessere Formensprache des Gemäldes. Angesichts des neuentdeckten Bildes wird es uns auch klar, warum Dürer auf einem jetzt im *königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin* bewahrten Blatte den *Kopf noch einmal* zeichnete. Er wollte in dem Gemälde die Augen geradeaus blicken lassen, während die Albertinazeichnung den Greis mit niedergeschlagenem Blick wiedergiebt. An Durchführung und künstlerischer Intimität übertrifft die Wiener Zeichnung die Berliner bei weitem, und so war es denn ganz berechtigt, dass Dürer sich bei dem Gemälde hauptsächlich an jene hielt, trotz des veränderten Blickes sogar auch in der Stellung des Kopfes. Auf der Berliner Zeichnung ist der Kopf etwas mehr von vorn gesehen, wodurch eine unschöne Linie des Backenknochens herauskommt; diese ist in

Greisenkopf. Handzeichnung von Albrecht Dürer im Berliner Kupferstich-Kabinett.

1) Ich konnte bei meiner Anwesenheit in Lissabon weder im Museum, wo so viele Photographien von spanischen, italienischen u. a. Werken zu haben waren, noch in einem Kunstladen eine Abbildung erwerben.

Digitized by Google

Der heilige Hieronymus. Von Albrecht Dürer.
Lissabon, Nationalmuseum.

Digitized by Google

der Albertinazeichnung wie auch in dem Gemälde glücklich vermieden. Der Greis des Gemäldes blickt den Beschauer unmittelbar an, während der Greis der Berliner Zeichnung rechts an dem Beschauer vorbeiblickt. Das Auge hat in dem Gemälde bedeutend mehr Feuer als auf der Berliner Zeichnung. So hat Dürer sich auch an diese nicht sklavisch gehalten. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, dass Dürer zuerst die Albertinazeichnung und dann, nur um die veränderte Richtung des Blickes auf dem Papier zu haben, noch die Berliner Zeichnung entwarf. Seine beste Kraft hat er bei der Wiener ausgegeben, bei der Berliner hat er alles mit Ausnahme des Blickes als nebensächlich angesehen.

An diese Studien für den Kopf schliessen sich die *für den linken Arm und die linke Hand* auf einem anderen Blatt der *Albertina*, das wie die beiden Zeichnungen für den Kopf mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1521 bezeichnet ist. Die Hand in dem Gemälde entspricht genau der Hand auf der Zeichnung, es ist nicht, wie Thausing sagt, ein Kreissegment, auf welches sie zeigt, sondern der Umriss des Totenschädels; auch der Ärmelaufschlag ist in Zeichnung und Gemälde derselbe. In der linken oberen Ecke der Zeichnung hat Dürer den ganzen Arm im Zusammenhang mit dem Kopf noch einmal kleiner entworfen; er hat sich aber im Gemälde nicht genau daran gehalten, sondern lässt den Greis den Arm schärfer knicken, so dass der Unterarm in starker Verkürzung erscheint und das Eckige der Bewegung herauskommt, das für Dürer so charakteristisch ist. Auch der *Totenschädel*, auf welchen die Hand des Hieronymus weist, liegt in einer mit Weiss gehöhten Tuschzeichnung der *Albertina* vor, die ebenfalls mit Monogramm und Jahreszahl 1521 versehen ist. Die Ausführung in dem Gemälde entspricht dieser Naturstudie in allen Punkten. Um den Kreis der für das Gemälde notwendigen Handzeichnungen zu schliessen, ist in der *Albertina* noch eine Zeichnung vorhanden, welche das *Lesepult* mit einem aufgeschlagenen, zwei darunter liegenden geschlossenen Büchern und einer ebenfalls darunter stehenden ovalen Schachtel darstellt. Auch hier ist die Entsprechung zwischen Zeichnung und Gemälde vollkommen, nur dass der Rahmen des Gemäldes den linken Teil mit

Studie von Albrecht Dürer. Wien, Albertina.

Digitized by Google

der Schachtel abgeschnitten hat. An dem hölzernen Pult ist beiderwärts vorn ein aus zwei zusammengeknoteten Bändern bestehendes Lesezeichen befestigt, welches zurückgeschlagen und in das Buch eingelegt werden kann. Die mit Fell bedeckte Lederklappe des Einbandes ist zwischen die Blätter der rechten Seite eingeschlagen. Beiderwärts hängt aus dem unteren der beiden unter dem Lesepult liegenden Bücher ein Zettel heraus, auf welchem Dürer im Gemälde sein Monogramm und die Jahreszahl 1521 angebracht hat, während die Zeichnung das Monogramm nicht aufweist und die Jahreszahl 1521 am unteren Rande trägt. Verschieden in Gemälde und Zeichnung sind nur die beiden aufgelösten Bänder des untersten Buches: in der unmittelbar nach der Natur entworfenen Zeichnung sind sie natürlicher, in dem Gemälde konventioneller gelegt.[1])

Studie von Albr. Dürer. Wien, Albertina.

Alle diese Blätter sind von dunkelviolettem Papier und haben die gleiche Technik, Tusche mit Bleiweiss gehöht. Sie sind von grösserer Frische und Naturwirklichkeit als das Gemälde, aber dennoch verrät jenes, soweit nach der kleinen Photographie zu urteilen ist, in jedem Pinselstrich die Hand und den Geist Dürer's. Der nachweisbare frühere Aufbewahrungsort in der Nähe der portugiesischen Stadt Setubal, des laut urkundlicher Notiz im Tagebuch Dürer's für einen Portugiesen gemalten Bildes und die Tradition über seine Provenienz legen ein neues Gewicht in die Wagschale für die Wahrscheinlichkeit, dass wir hier das Original vor uns haben. Aber selbst wenn dieses Bild nicht das Original sein sollte, woran unseres Erachtens kein Zweifel ist, so muss es eine getreue Kopie nach dem verlorenen Original Dürer's sein. Es wäre ja an und für sich denkbar, dass ein Künstler aus den Handzeichnungen Dürers das Bild zusammengestellt hätte, aber dieser Kompilator hätte sich dann jedenfalls strenger an die Zeichnungen gehalten. Gerade die kleinen Abweichungen davon verraten den frei mit seinem künstlerischen Eigentum schaltenden Meister.

Der Entdecker des Bildes vermutet, dass Dürer in der *Wahl des Gegenstandes* durch den Bau eines Hieronymitenklosters in der Heimat desjenigen beeinflusst wurde, dem er das Gemälde schenken wollte. Der Wortlaut von Dürer's Eintragung in sein Tagebuch lässt jedoch eher darauf schliessen, dass er erst, nachdem er das Bild fertig hatte, den Entschluss fasste, es seinem Freunde und Gönner Roderigo zu schenken. Gerade diesen Gegenstand für ein Gemälde zu wählen, veranlasste ihn wohl etwas anderes. In den Niederlanden, wo Dürer dieses Bild malte, war nämlich schon während des 15. Jahrhunderts die Darstellung des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel als Memento mori sehr beliebt. Dann scheint es ein berühmtes Original des Quinten Massys gegeben zu haben, welches den Greis in Halbfigur in seinem Studierzimmer hinter einem Tisch mit Büchern, Totenschädel und Kruzifix darstellte, wenigstens giebt es eine grosse Anzahl von derartigen Bildern, welche seinen Schülern und Nachfolgern angehören; das schönste unter ihnen besitzt die Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin (vergl. Ad. Goldschmidt im »Museum«, Jahrgang II). Dürer hatte den heiligen Hieronymus bisher nur in Stichen und Holzschnitten und nur in ganzer Figur dargestellt. Das Halbfigurenbild ist überhaupt für die niederländische Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts charakteristisch, und so ist denn Dürer zu seinem Halbfigurenbilde des heiligen Hieronymus mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen wahrscheinlich durch seine künstlerische Umgebung in Antwerpen veranlasst worden.

Dürer's Gemälde muss neben jenem vermutlichen des Massys früh zu hoher Berühmtheit gelangt sein. In einem schwachen Gemälde aus der Schule des Quinten Massys in der Accademia di S. Luca zu Rom ist die Figur mit Lesepult und Schädel nach dem Lissaboner Gemälde wiederholt, während auch die Bücherecke zur Rechten auf dem Schreibtisch auf ein Vorbild Dürer's hinweist, nämlich auf den Kupferstich von 1526 mit der Halbfigur des Erasmus. Ein gutes niederländisches Gemälde mit dem heiligen Hieronymus im Schloss auf der Isola bella des Lago Maggiore soll ebenfalls den von Dürer geschaffenen Typus wiederholen. Auch auf die Nürnberger Schule Dürer's scheint das Lissaboner Bild, wenigstens durch einen Bericht darüber, gewirkt zu haben: ein Bild von Georg Pencz in der Staatsgemäldegalerie zu Stutt-

1) Das 4. Heft des Repertoriums für Kunstwissenschaft, das während des Druckes dieses Aufsatzes erscheint, bringt auf S. 315 eine Notiz von Wilhelm Suida, in welcher die Vermutung ausgesprochen wird, dass die oben angeführten Albertinazeichnungen (die Berliner Zeichnung wird nicht genannt) zusammengehören und die Studien zu einer verlorenen Darstellung des hl. Hieronymus bilden.

Digitized by Google

gart schildert den Heiligen in Halbfigur hinter dem Studiertisch, auf dem der Schädel liegt, freilich auch mit dem Löwen.

Während die niederländischen Wiederholungen meistens durch Inschriften wie »Cogita mori«, sei eingedenk des Todes, oder »Homo bulla«, der Mensch ist eine Seifenblase, die lehrhafte Tendenz ausdrücklich betonen, hat Dürer solche ernüchternde Erläuterungen verschmäht und lässt das Bild allein durch sich selber sprechen. — Alle photographischen Aufnahmen des Lissaboner Bildes in grösserem Format, die wir haben machen lassen, sind leider so sehr misslungen, dass die kleine, ebenfalls ungenügende Photographie gebracht werden musste. Wir hoffen in einem späteren Heft eine bessere Aufnahme veröffentlichen zu können.

M. G. ZIMMERMANN.

Studie von Albr. Dürer. Wien, Albertina.

KUNSTGESCHICHTE IN BILDERN

So traurig die Verheerungen sind, die der Netzdruck im Verein mit der Momentphotographie bereits auf dem Gebiete der künstlerischen Illustration angerichtet hat, so sicher ist es, dass diese Allianz verrohend auf den Geschmack des Publikums wirken muss. Sagen wir uns auf der andern Seite zum Trost, dass der Nutzen, den eine verständig angewandte Autotypie für die Verbreitung von Anschauung jeder Art, für Belehrung in wissenschaftlichen und künstlerischen Dingen hat, doch unabsehbar gross ist. Ein Werk, wie die Kunstgeschichte in Bildern[1]), die uns jetzt beinahe vollendet vorliegt, wäre noch vor zwanzig Jahren gar nicht möglich gewesen, so reich und umfassend im Stoff, so übersichtlich und geschmackvoll geordnet und noch dazu spottbillig; die Foliotafel kostet zehn Pfennige. Das Werk ist einzig in seiner Art, ein in sich abgeschlossenes Ganzes, denn die höchst verdienstlichen Unternehmungen des Bruckmannschen Verlags, der klassische Bilderschatz und der Skulpturenschatz, sind periodische, zeitschriftartige Publikationen, in deren Plan es liegt, dass sie vielleicht niemals zum Abschluss kommen. — Von den fünf Bänden der Kunstgeschichte in Bildern hat den ersten, das Altertum, Professor Winter bearbeitet, alles andere lag oder liegt in den Händen von Professor Dehio. Die Anordnung ist systematisch nach den drei Künsten und innerhalb ihrer nach Gattungen (Tempel und Kirchen, Paläste und Wohnhäuser, Grabmäler, Andachtsbilder, Porträts u. s. w.) mit Rücksicht auf Zeitfolge, Schulen und Hauptkünstler gemacht, so dass das Gattungsmässige und Ähnliche und das Unterscheidende und Individuelle gleichermassen ins Licht tritt; das Bildwerk wirkt unmittelbar, und alle weitere Belehrung liegt in der Einordnung und in zweckmässigen Über- und Unterschriften. — Vergleicht man die einzelnen Bände, so bleibt der zuerst erschienene dritte der glänzendste, die Überlegenheit der italienischen Renaissance macht sich ohne Widerspruch geltend, denn welche andere Periode könnte sich an Mannigfaltigkeit der Gegenstände und des Ausdrucks mit dieser messen! Wer in diesem Bilderatlas die einzelnen Gruppen auf sich wirken lässt, den Palastbau und die Plastik der Frührenaissance, das florentinische Fresko, Bramante, mit allem, was er gewollt hat, Lionardo, Michelangelo und Raffael, endlich die Malerei der Venezianer, der wird hier Eindrücke empfangen, neben denen die Antike einen schweren Stand haben dürfte. Wenn also die Bildung unserer Gebildeten zu einseitig auf das klassische Altertum projiziert sein sollte, so kann die italienische Renaissance mit ihren tieferen Inhalten und ihren selbständigen, wirksamen Formen die Richtung herstellen. Die Menge wissenschaftlicher Arbeit, auf der die Auswahl und die Zusammenstellung beruht, wird den meisten, die diesen Atlas benutzen, gar nicht zum Bewusstsein kommen, und noch weniger die Sorgfalt, die bei der Bestimmung der Vorlagen für die Architekturbilder (photographische Naturaufnahmen, Zeichnungen, Holzschnitte) gewaltet hat. Was aber jedem auffallen wird, ist der zweckmässige Wechsel an kleineren und ganz grossen Abbildungen, die wichtigen Hauptwerken gewidmet sind: Skulpturen erscheinen bisweilen in mehreren Ansichten, Details von Gemälden oft in grösserem Massstabe. Gegenüber der

1) Kunstgeschichte in Bildern. Bd. I. Altertum, 100 Tafeln 10 M. Bd. II. Mittelalter (erscheint 1901). Bd. III. Die Renaissance in Italien, 110 Tafeln 10 M. Bd. IV. Die Renaissance im Norden, 84 Tafeln M. 8.50. Bd. V. Die Kunst des XVII. u. XVIII. Jahrh., 100 Tafeln 10 M. Gebunden jeder Band M. 2.50 mehr. Leipzig und Berlin, E. A. Seemann.

Digitized by Google

sogenannten reichen Illustration, die mit der Menge Eindruck macht und die Sinne abstumpft, so dass jeder Teil, wie bei einem kaufmännischen Geschäft nur rechnet und rechnet, der eine, was er fürs Geld giebt und der andere, was er bekommt, soll darauf hingewiesen werden, dass in diesem Bilderwerk alles überlegt ist und jede Abbildung ihren Zweck und darnach ihren Platz hat. Es ist ein wissenschaftliches Hilfsmittel, wie bisher keines vorhanden war, und man kann daraus beim blossen Blättern schon lernen, aber es bietet auch zugleich des Schönen genug zum mühelosen Genuss dar, mehr wie die kostbaren sogenannten Prachtwerke. Möchten vor allem nun unsere höheren Schulen und ihre Lehrer mit Dank hinnehmen und ausnutzen, was ihnen hier gereicht wird, viel und billig, bequem und handlich, das Lernen in einer Weise leicht gemacht, dass ein aufgeweckter Gymnasiast an dem entlegensten Neste zwar nicht in drei Stunden (wie in der bekannten Detmold'schen Schnurre) wohl aber in ebensoviel Jahren allein mit Hilfe dieses Bilderwerks sich zu einer Art von Kunstkenner machen könnte, — und hoffentlich werden ihm seine Herren Lehrer nicht einreden, dass für ihn nur der erste Band bestimmt und alles andere Allotria sei! Mir selbst als Primaner lieh einst ein feiner, freundlicher Lehrer der neueren Sprachen Kuglers Kunstgeschichte, die excerpierte ich mir und die Bilder — dachte ich mir dazu, denn nur für die Antike standen uns damals Otfried Müllers Alte Denkmäler zu Gebote. Welch ein Fortschritt in vierzig Jahren! — Der vierte Band enthält das 15. und 16. Jahrhundert ausserhalb Italiens: Niederländer, Deutsche und Franzosen, also vielerlei, was weniger eng zusammenhängt, so dass hier für Dehio die Aufgabe viel schwerer war, durch Bilder deutlich und mit Rücksicht auf das Wesentliche erschöpfend zu reden. Der Bearbeiter hat innerhalb der drei Künste eine Einteilung des Stoffes nach zwei Hauptabteilungen durchgeführt: dem nationalen Stil steht der italienische Einfluss gegenüber. Nun erscheint in der nationalen Abteilung beinahe die ganze Plastik und Malerei: z. B. unter den Nachfolgern der van Eyck auch Quinten Massys, von den Deutschen nicht nur Adam Krafft, sondern auch Peter Vischer, nicht nur Cranach, Grünewald und Hans Baldung, sondern auch Holbein, Burckmair und Altdorfer, so dass für die Abteilung des italienischen Einflusses nur einige entschiedene Romanisten aufbehalten worden sind, Giovanni da Bologna, Adriaen de Vries, die beiden Floris, Orley, Marten de Vos. Aber Frans Floris steht nur mit seinem Engelsturz in dieser Abteilung, mit einem Porträt (Wilhelm von Oranien in Kassel, das ihm übrigens nicht gehört!) dagegen in der ersten, Elsheimer findet sich hier mit einem Figurenbilde (Ruhe auf der Flucht), mit einer Landschaft dagegen unter den Landschaften des 17. Jahrhunderts im fünften Bande. Die gesamte Architektur ist in der Abteilung des italienischen Einflusses untergebracht, denn die Gotik des 15. und 16. Jahrhunderts wird in dem später erscheinenden zweiten Bande mit behandelt werden; hier in dem vierten finden wir nur gotische Grabmäler, Altäre und dergleichen in der nationalen Gruppe, und zwar unter die Plastik, mit der sie beginnt, gestellt, so dass die Architektur hier ganz ausfällt. Diese Übersicht mag zeigen, wie viel Belehrung schon in der Anordnung liegt. Äusserlich wird den grössten Eindruck neben der altniederländischen und französischen Plastik der in die deutsche Malerei eingefügte Holzschnitt und Kupferstich machen, es sind das weniger bekannte Gebiete und sie treten durch Dehio's Bearbeitung in ihrer Wichtigkeit vortrefflich hervor. — Im fünften Bande ist der ungeheure Inhalt des 17. und 18. Jahrhunderts — man vergegenwärtige sich, was das heisst: der italienische Barock, die spanische Malerei, Rubens und die ganze holländische Malerei, die französische Kunst des 18. Jahrhunderts — meisterhaft auf nur hundert Tafeln vereinigt, zehn weniger als der Renaissanceband umfasst. Das war bei der Menge des Gemalten nur unter Verzicht auf das Vielerlei durch Mitteilung wichtiger Haupteindrücke zu erreichen, durch einzelne schöne, grosse Abbildungen und wirksame Zusammenstellungen. Wir finden hier von Murillo eine Immaculata, von Velazquez die Trinker, die Schmiede und das Lanzenbild, von Rembrandt die Nachtwache, die Radierung mit den drei Kreuzen, das Hundertguldenblatt und die Landschaft mit den drei Bäumen, ein Regentenstück von Elias, von Frans Hals ein Haarlemer Schützenbild (1627), von Ruisdael die Dresdener Jagd in grossem Formate. Ferner in Zusammenstellungen zwei Fresken der Caracci aus Palazzo Farnese neben Guido Reni's Aurora; italienische und nordische Landschaften nebeneinander; vlämische und holländische Figurenbilder nach Gattungen: Porträts, Charakterköpfe, Tierstücke; die Sittenbilder wieder nach Unterarten gesondert: Dorf- und Strassenbilder, Innenräume, Bauernbilder u. s. w. Einleuchtend macht sich auf diese Weise immer der Zwang der Gattung geltend, das Gemeinsame der einzelnen Künstler, zu deren Charakterisierung dann oft ein einziges gut gewähltes Bild genügt. Voller treten die Hauptmeister mit Werken aller Art hervor, Murillo und Velazquez (in dieser Reihenfolge), Rubens — überaus prächtig! — van Dyck (die Königskinder auf Tafel 51 sind nicht aus Windsor, sondern aus Turin) und Rembrandt. Einer von diesen ganz Grossen fehlt, Ravesteyn, von dessen Hauptwerken leider noch nichts photographiert ist. Van der Helst findet sich nur mit Einzelporträts, Gruppenbilder fehlen von ihm und von Thomas de Keyser; man muss und kann nicht immer von allem haben. Dieser fünfte Band beginnt mit dem Barock. Die Architektur, die ja für die heutige Zeit wieder Bedeutung gewonnen hat, ist musterhaft klar und übersichtlich dargestellt. Zuerst Kirchen, italienische und süddeutsche, in perspektivischen Ansichten und Schnitten, zum Teil von Grundrissen begleitet, die Hauptdenkmäler immer in grösserem Massstabe; daran schliessen sich französische und englische Kirchen. Dann folgt die innere Ausstattung, und darauf ein Blatt mit den einfachen protestantischen Kirchen Deutschlands (Dresden, Potsdam). In diesen zehn Blättern steckt ein ganz erstaunliches Stück Arbeit, das wir nun ohne Mühe geniessen. An die Barockpaläste schliesst sich die Skulptur: Bernini, die Franzosen, Schlüter. Nun kommt die Malerei in einem Zuge ohne Unterbrechung: Italiener von den Caracci an, Franzosen (die Maler Ludwigs XIV., Poussin und Claude Lorrain mit besonderer Betonung), Spanier, Rubens, die Holländer bis zum Schluss. Zweimal wiederholt sich nun noch die Dreiteilung der Künste (Architektur, Plastik, Malerei). Zunächst im Rokoko, wo die Dresdener Architektur vorangestellt ist und auch übrigens Deutschland (Wien, Ludwigsburg, Sanssouci, für die Innendekoration, München, Würzburg, Berlin) neben Frankreich nachdrücklich hervortritt, während in der Skulptur die Franzosen das Reich beinahe allein haben und in der Malerei neben Boucher, Watteau u. s. w. nur noch Tiepolo in Betracht kommt. Auch dieser Überblick ist vortrefflich. Dann hebt die klassizistische Architektur am Ende des 18. Jahrhunderts an, und ihr folgt allerlei Skulptur und Malerei in Deutschland, Italien (Canova), Frankreich und England, zeitgeschichtlich beachtenswert, aber an sich wenig erfreulich, den Schluss bildet etwas Illustration und Radierung. Es ist ja schade, dass es nötig war, die hohe Intuition so zu schliessen und dass auf das einheitliche und glanzvolle Bild des Rokoko nichts anderes mehr folgen konnte als ein Potpourri, das uns sanft in das 19. Jahrhundert hinüberleitet, aber Dehios

Digitized by Google

aus in ihrem Verschmähen des Palastmässigen, der »schwindelhaften, an Potemkin'sche Dörfer erinnernden Fassaden.« Er pflegt bereits den glatten Putzbau, dessen Flächen er hier allerdings noch mit Reliefornament überstreut, das an Rokoko erinnert. Das erwähnte, jetzt Hoyos'sche Palais in dieser Gruppe zeichnet sich durch eine grosse eingeteilte Fassade mit einer originellen Loggia, jedoch ohne Säulen u. dgl., besonders aber durch sinnvolle Ausgestaltung des Innern, man möchte sagen: bis zur absoluten Wohnlichkeit aus. In dieser Hinsicht ist übrigens auch seine eigene, Sommer und Winter bewohnte Villa im Halterthal zu Hütteldorf (bei Wien) mustergültig. Sie ist schon um 1885 erbaut, in einer Art freier Renaissance, mit allerlei farbigem orientalischen Schmuck (chinesischen Vasen u. dergl.). Jetzt baut er ein ganz modernes Atelier daran, dessen Glaswand eine ganze Landschaft in fünf grossen Opalescent-Fenstern (treffliche Arbeit von Adolph Böhm) bildet.

Sein vorderhand letztes Wort in modernem Privatbau sagt er in den drei Häusern der Wienzeile. Hinsichtlich des Äusseren verweisen wir auf unsere Abbildung, die freilich die Farbe schuldig bleibt. Das Eckhaus, mit der oben eigentümlich eingebuchteten Eckloggia, ist weiss mit vergoldetem Reliefornament (die Medaillons von Kolo Moser), die mit der Hand am Munde herunterschreienden Halbfiguren des Daches (von Schimkowitz) vergoldete Bronze. Das Haus links ist ganz mit Fliesen (Wienerberger Fabrik) belegt, deren grosses Blumenornament in pikant gedämpftem Rot und Grün nebst den feinen polychromen Friesstreifen und dem hellgrünen Metall der Balkone einen neuwienerisch fröhlichen Eindruck macht. Es ist in der That genius loci in dieser Bauweise, die übrigens erst nach der letzten Ausgestaltung dieses »Wien-Boulevards«, mit Baumreihen und modernen Neubauten, zu ihrem vollen Rechte gelangen wird. Die innere Einrichtung dieser Häuser, in durchaus modernen Formen, wie aus einem Guss, künstlerisch und praktisch zugleich, ist eigentlich etwas Epochemachendes. Sie wird auch gewiss bald in diesem Sinne gewürdigt werden. Ohnehin hat seine Interieurkunst schon vor einigen Jahren die Feinschmecker alarmiert. Auf der grossen Jubelausstellung 1898 sahen sie von ihm ein Schlafzimmer und Badezimmer, in denen wirklich alle Appetitlichkeiten beisammen waren, vom polierten Dunkelgrün des Holzwerkes bis zur krystallenen Badewanne. Dort sah man auch von ihm ein grosses Glasgehäuse, in dem die Firma Klinkosch ihre Silbersachen ausgestellt hatte, eine Art polyedrisches Zelt aus Spiegelglasscheiben. Und als in demselben Jahre alle die prächtigen Adressen ausgestellt waren, die dem Kaiser zum fünfzigsten Jahrestag seines Regierungsantritts dargebracht worden, da schoss wiederum Wagner den Vogel ab. Die Akademie der bildenden Künste hatte ihre Adresse durch ihn entwerfen lassen. Er machte keine Buchdeckel, die eigentlich schwere Barock-Fassaden in getriebenem Silber mit Säulen, Giebeln und Statuen waren — es gab in der That solche — er bot wirkliche Buchdeckel, aber sie waren es mit Talent und Geschmack. Der Vollständigkeit halber seien aus seinem Schaffen vor 1890 noch das Haus der Länderbank (mit interessanter Fassadeneinteilung und stattlichem Kassenhof) und der Umbau des Dianabades (1875) erwähnt, wo das struktive Element in den Vordergrund tritt und klar und sauber durchgeführt ist. In diese Zeit fallen dann noch gewisse denkwürdige »Scheinarchitekturen«, die ihm anvertraut wurden. Wien, wo einst ein Fischer von Erlach grossartige Gelegenheitswerke dieser Art (Triumphbogen am Stockineisenplatz u. a.) errichtet hat und bei den Hoffesten in der »Favorita« (jetzt Theresianum) das Barock Karl's VI. die Scheinbaukunst zu seltener Üppigkeit gedeihen liess, ist ein historischer Boden für solche weitausgreifende Bauphantasien. In diesem Sinne entwarf Otto Wagner die Bauten für den Makart'schen Festzug zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaisers Franz Josef (April 1879); Tribünen, Pavillons und den grossartigen Festplatz vor dem Burgthor mit dem Kaiserpavillon. Und als im Mai 1881 die Braut des Kronprinzen Rudolf ihren Einzug hielt, war es wieder Otto Wagner, der ihren Weg schmückte; die Hauptobjekte waren der Empfangspavillon am »Naschmarkt« und die Umgestaltung der Elisabethbrücke in eine grosse Pergola mit zwei Säulenreihen. Er wusste auch mit solchen Prämissen wirkliche Kunstwerke zu schaffen.

Unterfahrt des Kais. Hofpavillons.

Digitized by Google

Im Jahre 1894 wurde Otto Wagner zum Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, als Hasenauer's Nachfolger, und zum k. k. Oberbaurat ernannt. Kunstwelt und Publikum nahmen es als etwas Selbstverständliches hin, ohne freilich zu ahnen, dass damit ein neuer Geist auf die Bühne trat. In demselben Jahre begann Wagner die Arbeit an den Plänen für die Wiener Stadtbahn, die 1897 vollendet wurden. Die Stadtbahn ist die erste grosse That einer modernen Baukunst in Wien. Eigentlich war sie schon anders ausgearbeitet, im gotischen Ziegelrohbau, die Viadukte alle mit Zinnenreihen besetzt, wie Umfassungsmauern einer mittelalterlichen Burg. Es wäre ein monumentales Unglück für Wien gewesen. Dem Handelsminister Grafen Wurmbrand, der diesen Anachronismus umstiess und auf Wagner's Seite trat, verdankt Wien seine schöne moderne Stadtbahn. Zwar die ersten Objekte waren auch so noch nicht gerade modern, das Historische spukte in ihnen nach, aber die Woge des neuen Zeitgeschmacks wälzte sich gar rasch über die alte Kultur der Welt, rasch genug für die Wiener Stadtbahn. So ist sie dennoch ein Bild völliger Emanzipation von vorgefassten Schulmeinungen geworden, der reine Ausdruck einer neuschaffenden künstlerischen Individualität. In allen diesen Stations - Gebäuden, Pavillons, Brücken, Brustwehren, Tunnelthoren und so weiter illustriert sich der Wagner'sche Satz: »Die Kunst ist für den Menschen da, nicht der Mensch für die Kunst«. Es herrscht in aller Aufrichtigkeit der Zweck, aber er erweist sich immer wieder als der unerschöpfliche Fruchtboden für künstlerische Einfälle. So zweckmässig als möglich, das bedeutet: so natürlich als möglich. Alle Dispositionen klar und einfach, die Hauptsache in die Konstruktion gelegt, das Materiale unzweideutig, die künstlerische Durchführung materialgemäss. In der Hauptsache war man auf Putzbau und Eisen angewiesen, man schämte sich selbst der alltäglichsten Nutzformen des Eisens nicht, aber auch diese erwiesen sich als künstlerisch brauchbar. Gerade die Beschränkung regte den Geist zur Veredlung des Gewöhnlichen an. Selbst das kleinste Stationsgebäude hat etwas Typisches, es ist von selbst eine Art Wiener Stadtbahnstil entstanden. Die imposanten Brücken bei Währing und in Gumpendorf, der reiche Hofpavillon in Hietzing und noch andere Objekte sind gewiss Werke, die immer als Schöpfungen eines wirklichen Zeitstils gelten werden. Otto Wagner legt ausdrücklich ein grosses Gewicht auf die Erfindung, den positiven »Einfall«; das wird ja jeder thun, der gleich ihm »eine gewisse natürliche Findigkeit« besitzt. Ihm fällt jeden Augenblick ein künstlerisches oder technisches Auskunftsmittel ein, das ganz neu erscheint. Man betrachte etwa eine Nebensache, wie den Teppich im Kaiserzimmer des Hofpavillons, dessen Zeichnung direkt die Wege weist, die der Passagier in diesem fremden Raume zu gehen hat. Der Fuss folgt unwillkürlich den Linien und kann nicht irre gehen. Die beiden Pavillons am Karlsplatze sind in ihrer Weise Meisterwerke. Um die Betrachtung der Karlskirche nicht zu stören, hat der Architekt diese so klein gemacht, als ihm gestattet wurde. Zierliche, leichte Gebilde in poliertem, weissem Marmor, Eisen und secessionsgrünem Dekor. Die Mauern sind nur 10 cm dick und bestehen aus einer äusseren, bloss 2 cm dicken Marmorplatte und einer inneren 5 cm starken Gipsdiele; dazwischen 3 cm Luft. Dadurch wird der Innenraum (mit den Kassen) gut heizbar, das blanke Äussere aber mit eingestocktem Goldornament ist ganz nach Bedarf zu waschen, so dass Russ und Schmutz der Strasse ihm nichts anhaben. Die landläufigen Bedenklichkeiten wegen »Verbauung des Blickes auf die Karlskirche« u. s. f. sind auch alsbald verstummt. Einer der interessantesten Teile der Stadtbahn ist noch nicht vollendet; es ist die Strecke im Donaukanal, die wieder sehr eigentümlich als Galeriebahn angelegt ist, d. h. auf

Häuser an der Wienzeile.

einer Seite offen, während die Abdeckung als Trottoir dient. Immer erwächst dem Künstler unmittelbar aus der Lokalität und ihrer Topographie die zweckmässige Konstruktion. Seine Kunst wächst aus dem Boden, wie ein anderes Naturgewächs.

Die Arbeit für die Stadtbahn ging neben der Lösung anderer echter Grossstadtaufgaben einher. Die heutige Grossstadt ist, wie Wagner in »Moderne Architektur« schreibt, »das Modernste des Modernen in der Baukunst«. Solche Menschenanhäufungen mit solchen Raum- und Massenbegriffen, mit einer solchen Fülle neuer, architektonisch zu lösender Fragen gab es früher nicht. Hier kam nun unser Weltstadtkünstler in sein Element, er durfte im grössten praktisch und schön sein. Das war wenigstens eine Seite des Monumentalen, für das er veranlagt ist und das ihm die Verhältnisse einstweilen nicht anders darbieten wollten. Er hatte keine Kirchen und Burgen, Theater und Museen zu bauen, dafür bekam er jetzt eine grosse Grossstadt einzurichten, ganze Viertel neu zu entwerfen. Den Donaukanal mit seinen Quais und Brücken neu zu gestalten, die Verkehrswege nach der Peripherie künstlerisch durchzubilden. Lauter Aufgaben, die sich einerseits mit denen des Ingenieurs, andererseits mit denen des Volkswirts berühren. »Aber dem Baukünstler«, schreibt Wagner, »muss es mit der Zeit gelingen, seinen Einfluss auch auf das Gebiet des Ingenieurs auszudehnen«, und er hat in Wien einen guten Anfang dazu gemacht. Unter seinen einschlägigen Werken ist bisher das sogenannte »Nadelwehr« in Nussdorf (Wien) das künstlerisch bedeutendste. Es ist ein Fächerwehr in Form einer Brücke über den Donaukanal, mit einem System von »Nadeln«, die ins Wasser gesenkt werden, um es zu stauen und den Kanal in einen Hafen zu verwandeln. Das Material ist Eisen und Granit. Der architektonische Aufbau der Brücke charakterisiert sich durch zwei mächtige, Löwen tragende Pfeiler, die durch stromaufwärts stemmende Widerlager verstärkt und mit vergoldeten Bronzekränzen geschmückt sind. Sie bezeichnen die Enden der Brücke auf der Stadtseite, während die Stromseite ihnen entsprechend durch zwei niedrigere maskengeschmückte Pfeiler mit elektrischen Laternen begrenzt ist.

Vielleicht kommt auch noch die Zeit, wo der Entwurf für die Akademie hervorgeholt wird. An die Währinger Kirche denken wir weniger selbstverständlich; ist doch eben erst in der Wiener Donaustadt der Grundstein zu einer grossen Jubiläumskirche, vom Schmidtschüler Prof. Luntz, gelegt worden, deren gotisch-romanischer Übergangsstil schon bei dem Wettbewerb als etwas verzweifelt Antiquarisches empfunden wurde. Es ist eben kein Geschmacks-Risiko dabei, einen von Lübke ordnungsgemäss gebuchten Übergangsstil getraut sich jeder Komitee-Obmann vor den vornehmen Beitragspendern zu verantworten. Wagner geht bei seiner Währinger Kirche von dem Gedanken aus, dass es endlich Zeit sei, dem modernen Menschen andere als mittelalterliche Bedingungen für seinen Gottesdienst zu bieten. Kein Variété und kein Konzertsaal dürften heute so sicherheits- und gesundheitswidrig gebaut werden, wie eine Kathedrale in der modernen Weltstadt. Mit so wenig Ausgängen für den Fall einer Panik, mit Steinboden und Zugluft, unventilierbar und unheizbar, ohne Rettungszimmer, Brunnen, Klosetts, dabei aber auch noch zum Sehen und Hören schlecht eingerichtet. In der Wiener Karlskirche sehen den Hochaltar nur 69 Prozent der Besucher, in Wagner's Kirche 92½ Prozent. Und dabei kostet sie per Kubikmeter nur 9 Gulden, gegen 17, 14 und 12 Gulden bei anderen neueren Wiener Kirchen. Der Anlage nach ist Wagner's Bau eine axiale Anordnung von Rundkirche mit Kuppel (50 m hoch), viereckigem Glockenturm (75 m) und einem Pfarrhof mit pergolaartigen Halbkreisflügeln für Denkmäler. Das Licht erhält der Raum durch sieben grosse Opalescentfenster; Hochaltar und Kanzel sind in den Raum vorgeschoben, dagegen alles Hinderliche, wie Eingänge, Seitenaltäre, Beichtstühle in die vier ganz kurzen Kreuzarme verwiesen; die strahlenförmige Eisenkonstruktion der Decke bleibt sichtbar und wird entsprechend dekoriert. Innen ist weisser Stuck mit aufgetragenem und goldgehöhtem Ornament massgebend, aussen alles weisser Putz mit Kupferdetails. Der Entwurf für die Akademie der bildenden Künste verlegt diese Anstalt in eine parkierte Landschaft am Rande der Stadt. Den Kern bildet ein festlicher Kuppelbau zwischen frei stehenden, oben abgerundeten Säulenschäften, alles reich in vergoldeter Bronze montiert. Rechts und links schliessen sich mittels Loggien zwei besondere Gebäude für Galerie und Bibliothek an. Studienräume und Werkstätten sind in der Parklandschaft verteilt. Alles ist mit moderner Zweckmässigkeit eingerichtet, auch für Freilichtstudien, für Kolossalgemälde (mit Versenkungen) u. s. f. Früher stellte man vor allem einen effektvollen Renaissancepalast hin, . . . die Schule mochte dann sehen, wie sie in den unzweckmässigen Räumen zurecht kam.

In seinem vielgelesenen Buche: »Moderne Architektur« (Wien, Schroll's Verlag, mehrere Auflagen) hat Otto Wagner seine Ansichten als Ratschläge für seine Schüler festgelegt. Kurz, eindringlich, sogar in Kraftausdrücken sagt er, was ihn sein bisheriges Leben gelehrt hat. Das moderne Leben, das »einzig der Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens sein kann«; alles Übrige sei »Archäologie«. Wir brauchen keine »Renaissance der Renaissance«, sondern eine »Naissance« findet statt, eine wirkliche Neugeburt, durch Neuschaffen. Die »Stilfanfaren« der »Stilapostel« in den letzten fünfzig Jahren haben nur von einem künstlerischen Katzenjammer zum anderen geführt. Nach Wahrheit muss gestrebt werden; der Verstand, der ja jetzt alle unsere Thaten beherrscht, muss an die Stelle der Romantik treten. »Etwas Unpraktisches kann nie schön sein«; alles, was nicht aus dem Zweck kommt, ist »Lüge«. Bei dem Streben nach Wahrheit »werden Charakteristik und Symbolik wie von selbst entstehen«. Er will »den modern Schaffenden ein kräftiges, ermunterndes Vorwärts zurufen und vor allzu grosser und inniger Anbetung der Alten warnen, damit ein wenn auch bescheidenes Selbstbewusstsein

Von der Wiener Stadtbahn: Wartesaal des Kaisers im Hofpavillon.

Digitized by Google

wieder ihr eigen werde, ohne welches eine grosse That überhaupt nicht entstehen kann«. »Das Einfache, Praktische, beinahe möchte man sagen Militärische unserer Anschauungsweise muss in dem Spiegelbilde der Zeit ausgedrückt werden«, aber doch mit Phantasie und Geschmack, denn Realismus und Idealismus sind nicht unvereinbar. Übrigens ist jede Bauform aus der Konstruktion entstanden, also werden die unserer Lebensführung entsprechenden zahlreichen neuen Konstruktionen auch neue Formen und allmählich einen neuen Stil gebären müssen. Semper hat es »in etwas exotischer Weise« nachgewiesen, dass jede Formgebung langsam und unmerklich vor sich geht, allein »er hatte, wie Darwin, nicht den Mut, seine Theorien nach unten und oben zu vollenden, und hat sich mit der Symbolik der Konstruktion beholfen, statt die Konstruktion selbst als Urzelle der Baukunst zu bezeichnen«. Immer wieder betont Wagner die »richtig erwogene Konstruktion« als die Hauptsache, aber als erfinderischer Künstler, der er ist, glaubt er, dass »der Urgedanke jeder Konstruktion nicht in der rechnungsmässigen Entwicklung, der statischen Berechnung, sondern in einer gewissen natürlichen Findigkeit zu suchen sei«, er ist ihm »etwas Erfundenes«. Freilich kann solche Originalkunst mit Fleiss allein nicht gemacht werden, sie ist in erster Linie Talentkunst.

Otto Wagner verwahrt sich energisch gegen das »Wahnsinnsgebäude« gewisser Leute, dass jede Bauaufgabe ihren eigenen Stil beanspruche und dass er ja nur im Empirestil baue. Allerdings verwendet er, wie dieser, die antikisierende Horizontallinie und bildet die Flächen gerne tafelförmig aus, allein der Putzbau, der doch in einer Zeit, die nicht lügen will, eine vollberechtigte Kunstform ist, sieht sich auf die Tafelform geradezu angewiesen, die Tafel geht aus dem Material hervor. Konstruktion und Material bedingen die Wagner'sche Form. In seiner Dekorationsweise hat vielleicht die eigentümliche Art, Masken, Scheiben, Kränze und Gehänge zu senkrechten Streifen zusammenzuordnen, einen »antikischen« Zug, sie erinnert uns an die übereinander gereihten Details eines römischen Legionszeichens. Aber wie dankbar ist diese Idee in Wagner's Hand geworden! Sie erspart ihm alle »Potemkin'schen« Halbsäulen und Pilaster und gestattet ihm, in der Fläche zu bleiben. Kein Wunder, dass selbst Nichtschüler, ja Widersacher ihn darin flottweg zu kopieren suchen. Auch seine Dachentwicklungen und die reichliche Verwendung von Metall an den Fassaden spuken bereits durch ganz Wien, man ahmt seine Äusserlichkeiten nach und macht sie schlecht und recht zu einer Manier, einer Mode. Sein »Stil« ist das nicht, denn dieser ist ohne seine struktive Logik und seine Mannigfaltigkeit an zeit- und zweckgemässen Auskunftsmitteln nicht denkbar. Erst die wirkliche Wagnerschule wird ihn über Stadt und Land verbreiten. Wenn seine besten Schüler an der Spitze der Bauschulen stehen werden, ein Hoffmann, Plecnik, ein Kotjera (jetzt Professor in Prag) Bauer, Ludwig u. s. f., dann wird dieses Apostolat den Grundsätzen Wagner's überall die Herrschaft gewinnen. Er sorgt dafür, indem er das Niveau seiner Schule so hoch gezogen hat, wie kein anderer Lehrer vor ihm. Er züchtet wirklich eine neue Rasse von Architekten.

Wien, im August.

Die Station »Kettenbrückengasse« der Wiener Stadtbahn.

Digitized by Google

RODE UND NOTKE, ZWEI LÜBECKER MALER DES 15. JAHRHUNDERTS

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT.

KEINE Stadt des nordöstlichen Deutschlands hat so viel von ihrem Bilderschmuck des 15. und 16. Jahrhunderts bis in unsere Zeit bewahrt wie Lübeck. Es kommt das nicht nur dem zu gute, der die alte Kunst Lübecks studieren will, sondern diese Fülle bietet manchen Schlüssel auch für die Kenntnis der Kunst des gesamten Nordosten Europas, Skandinaviens und der Ostseeländer, für die Lübeck ein Hauptcentrum bildete.

Andrerseits muss man bei dem Studium der Lübecker Kunst ausser dem in der Stadt selbst verwahrten Material noch vieles hinzuziehen, was sich eben in jenen Ostseeländern befindet, aber urkundlich oder aus stilistischen Gründen auf Lübecker Ursprung zurückzuführen ist.

Seit dem 16. Jahrhundert treten die Niederlande in stärkere Konkurrenz mit Lübeck für den Kunstbedarf des Nordens, in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. aber war der Höhepunkt des Lübeckischen Exports in dieser Beziehung erreicht, und so eignet sich gerade diese Zeit für eine genauere Betrachtung.

Es ist die Zeit, wo im Elsass Schongauer, in Nürnberg Hans Pleidenwurf und Wolgemuth, in Köln die Meister der Verherrlichung Mariä und des Marienlebens thätig waren, und im Anschluss an jene Meister sucht man sich ein Bild von dem Kunstleben der betreffenden Städte auszugestalten. Auch in Lübeck wird man darauf ausgehen müssen, Künstlerpersönlichkeiten festzustellen, seien es mit Namen bekannte wie in den süddeutschen Städten oder anonyme wie in Köln. Durch solche kann man erst eine gewisse Ordnung in das Material bringen, welches vorliegt.

Es soll hier nun der Versuch gemacht werden, die beiden Hauptmaler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herauszusondern und sie möglichst auf ihren Charakter und ihre Entwicklung hin zu untersuchen.

Wer die Lübecker Malereien dieser Zeit betrachtet, dem wird unter den Bildern eine Anzahl höherer Qualität auffallen, die offenbar auf einen und denselben Künstler zurückgehen, und wer andrerseits die Lübecker Malerurkunden durchforscht, der wird einen Namen besonders oft erwähnt finden. Urkunden und Bilder durchlaufen beide die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts, und so wird man zunächst die Frage aufwerfen: Ist vielleicht der durch seine Bilder sich hervorthuende Künstler und der in den Urkunden häufig genannte derselbe? Diese Frage beantwortet sich sehr bald mit einem Nein, denn, was uns jene Bilder sagen, das widerspricht dem, was uns die Urkunden berichten, und so muss jeder für sich genommen und bei dem einen von den Bildern, bei dem andern von den Urkunden ausgegangen werden.

Die Bildergruppe des einen schliesst sich an den 1484 gemalten Altarschrein der St. Lucasbrüderschaft der Maler, der andere, in Urkunden oft genannte, heisst *Bernt Notke*.

Wenden wir uns zuerst der Bildergruppe zu und vor allem dem Lucasaltar, der jetzt im Lübecker Museum aufgestellt ist[1]).

Wenn er vollständig geschlossen ist, zeigt der Altar zwei grosse Heiligengestalten (Abb. 1), die heilige Katharina mit dem Schwert und die heilige Barbara mit einem Turm neben sich. Sie liest in einem Buch. Beide stehen im Freien. Das leicht hügelige Terrain ist bis in weite Ferne sichtbar, scharf begrenzte Felder und verstreute Baumgruppen kennzeichnen ein wohlgepflegtes Landgebiet und eine Landstrasse zieht sich im Zickzack vom Vordergrund in die Tiefe.

Der zarte Schmelz, der über der Landschaft liegt, der fein abgetönte hellblaue Himmel und die sanften Übergänge der wärmeren grünen Töne des Laubes und der Wiesen zu den blaueren Tönen des Hintergrundes sind um 1484 sehr auffallend und erinnern an Landschaften, wie wir sie in den Niederlanden erst bei Gerard David finden.

Der weichen Abtönung der Landschaft entspricht die Behandlung der Figuren. Man kann bei ihnen von einem Sfumato reden. Die Härten von Umriss und Modellierung sucht der Maler durch sorgfältige Übergänge der Töne, durch starke Aufhellung der Schatten aufzuheben.

Eine grosse Sanftheit spricht aus allem. Diese bringt aber auch eine gewisse Flauigkeit und Kraftlosigkeit mit sich. Es fehlt das Knochengerüst. Besonders charakteristisch sind die Hände. Sie sind wie aus Kautschuk und biegen sich daher ohne rechte Rücksicht auf die Charniere der Finger. Sie fassen die Gegenstände, die sie halten, nicht fest, sie hängen schlaff herab und hemmen dabei den Fall des Man-

1) Adolph Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Tafel 14 und 23.

tels, die Finger spreizen sich etwas und biegen sich scheinbar mehr seitwärts als in ihren Gelenken. Ebenso krümmt sich die Hand, die das Buch hält, hakenförmig nach oben.

Die Umrisslinien der Köpfe sind sehr einfach, sie bilden eine eiförmige Gestalt des Gesichtes, Augen und Mund sind klein, der Ausdruck sehr sinnig und ergeben, fast etwas schläfrig.

Öffnet man diese äusseren Flügel, so erscheint ein zweites geschlossenes Flügelpaar und die jetzt sich darbietende Fläche der äusseren und inneren Flügel zeigt acht einzelne Bilder, immer zwei übereinander durch einen Ornamentstreifen getrennt.

Es ist die Geschichte des heiligen Lucas dargestellt, zuerst wie ihn die Madonna beim Schreiben inspiriert, dann in mehreren Scenen sein Anteil an den Erscheinungen Christi nach dem Tode und unten sein Tod, seine Beisetzung, die Translation seiner Gebeine in einem Reliquienschrein und ihre Niedersetzung in einer Kirche.

In diesen Scenen lernen wir den Charakter des Künstlers ausführlicher kennen. Die meisten spielen sich in Innenräumen ab, die perspektivisch ziemlich richtig gezeichnet sind. Die Räume sind immer so orientiert, dass eine Ecke sich im Hintergrunde befindet, so dass man zwei Seitenwände sieht, der Zugang ist von links her, und durch die Thüren und die mit Masswerk reich ausgestalteten Fenster sieht man den Himmel, der hier im Gegensatz zu den Aussenbildern vergoldet ist. Besondere Aufmerksamkeit ist den Kreuzgewölben geschenkt, die entweder nur in ihren Ansätzen, oder in voller Entfaltung der Gurte gezeichnet sind.

Die Räume sind mit Figuren stark besetzt, und so die Bildfläche je nach dem Bedarf der Scenen mit den Personen in dichterer oder loserer Masse ausgefüllt, ohne dass, abgesehen von einem leichten Streben nach Symmetrie, sich besondere Bemühungen zu sorgfältigerer Komposition bemerkbar machen. Die Figuren sind neben- und hintereinander gereiht, aber ohne künstlerische Gruppenbildung. Die Menschen selbst sind von kurzer Gestalt, besonders die Unterkörper sind etwas zu kurz geraten, die Köpfe der Männer breiter und runder als die der Frauen, doch auch bei ihnen herrscht der milde, ein wenig schläfrige Ausdruck. Die Malweise ist wie bei den Aussenbildern, auch hier sind die Köpfe sehr weich modelliert mit rosa Fleischton und blaugrauen Schatten. Sorgfältig vertrieben ist der Übergang der Haare zum Gesicht. Wie in der Landschaft fühlt man sich auch in den Köpfen etwas an Gerard David erinnert unter den niederländischen Malern.

Abb. 1. Lübeck, Lucasaltar von Hermen Rode.

Dagegen ist die Farbe bunter. Beliebt ist die Zusammenstellung eines warmen Zinnoberrotes mit einem kälteren Karmin. Fast immer kommen diese Farben zusammen vor, daneben ein kräftiges Saftgrün und ein dunkles grünliches Blau. Viele Gewänder oder Gewandsäume sind vergoldet und reichgemusterte Brokatstoffe sind mit Vorliebe verwandt. Das Weiss hat graue und bläuliche Schatten und die Bilder sind trotz ihrer Buntfarbigkeit, in der sie vielleicht am meisten an den Kölner Meister der heiligen Sippe erinnern, auf ein warmes rötliches Grau hin abgestimmt.

Die Gewandung zeigt meist ein System scharf gekniffener Falten, die zunächst durch feste gerade Striche markiert, dann aber durch die daran angeschlossenen modellierenden Schatten gemildert werden, ausserdem bilden sich innerhalb der grösseren Gewandflächen krausere Falten mit rundlichen Eckvertiefungen, die schon an die sogenannten Augen erinnern.

Öffnet man endlich auch diese inneren Flügel, so zeigt sich das reich vergoldete Schnitzwerk des Innern: der heilige Lucas, wie er die Madonna malt, und die heiligen Katharina und Barbara.

Wer ist nun der Maler, der diesen Altar geschaffen hat? Von äusseren Umständen ist folgendes festzustellen:

Der Altarschrein ist von der 1473 gebildeten St. Lucasbrüderschaft der Maler und Glaser für ihren Altar in der St. Catharinenkirche gestiftet worden, und das Malerwappen mit den drei Schildern ist auf dem

Gewand des vordersten Geistlichen auf der letzten Tafel angebracht.

Sicher hat die Malerinnung keinen auswärtigen Maler zur Herstellung ihrer Tafel genommen und sicher auch keinen der geringeren ihrer Kunst. Mit der Annahme, dass es ein in Lübeck ansässiger Maler war, stimmt die Thatsache, dass fast alle Arbeiten derselben Hand sich in Lübeck befinden oder als aus Lübeck stammend nachzuweisen sind, und dass man keinen schlechten wählte, zeigt der Umstand, dass sich aus dieser Zeit in Lübeck nichts findet, was an Qualität diesen Meister überragt.

Abb. 2. Lübeck, Lukasaltar von Rode.

Auf dem Lucasaltar selbst zeigen sich aber noch andere Angaben. Auf dem Bilde der Beisetzung des Heiligen (Abb. 2) liest man auf der Grabplatte rechts unten, die zur Deckung des Grabes bereit liegt, die Inschrift »Anno dni MCCCCLXXXIIII« und daneben im Vordergrund isoliert steht ein Mann, der den Sarg des Heiligen tragen hilft, und auf dessen Rocksaum am Halse der Name »*Hermen Rode*« geschrieben ist. Hermen ist die niederdeutsche Form für Hermann, Vor- und Nachname sind sorgfältig durch einen Punkt getrennt. Man kann kaum etwas anderes vermuten, als dass hier der Name des Künstlers gegeben ist; ausser ihm käme nur ein Stiftername in Betracht. Ein Stifter wäre aber vermutlich in deutlicherer Weise zur Geltung gebracht, abgesehen davon, dass es hier überhaupt unwahrscheinlich ist, dass es sich bei dem Brüderschaftsaltar um die Stiftung eines Einzelnen handelte. Auch kommen Malerinschriften in dieser Form noch sonst bei anderen Werken der Zeit vor. Möglich, dass wir es hier nicht nur mit dem Namen des Künstlers, sondern auch mit dem Selbstporträt desselben zu thun haben. Haar und Bart des ziemlich kahlen Kopfes sind rötlichbraun.

Ueber einen Maler *Hermen Rode* hat sich unter dem Lübecker archivalischen Material aber bis jetzt noch nichts gefunden. 1415 und 1420 wird ein Goldschmied dieses Namens in Lübeck erwähnt, der vielleicht der Vater des Malers sein könnte, da dieser Wechsel der sich nahestehenden Berufe öfters vorkommt. Ferner ist das Testament eines Hermen Rode erhalten, wie mir Herr Staatsarchivar Prof. Hasse freundlichst mitteilte, vom Jahre 1485 und eine Wiederholung desselben 1494 und 1500, aus denen aber nicht hervorgeht, welchem Beruf der Testator folgte.

Wir wissen also aus Urkunden über den Maler einstweilen nichts, nicht einmal, dass ein Maler dieses Namens existiert hat, und können demgemäss nur stilkritisch aus den Werken mehr von ihm zu erfahren suchen.

Zunächst lassen sich eine Reihe von Bildern feststellen, die so genau mit dem Lucasaltar übereinstimmen, dass sie zweifellos von derselben Hand gemalt sind.

Das umfangreichste ist der Altar der Nikolaikirche in Reval, der von Neumann in Nöhring'schen Lichtdrucken herausgegeben ist in den »Werken mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Esthland«[1]) Eine Notiz in den Protokollen der Kirche sagt im Jahre 1482: »Wi leten

1) Tafel VI–XII.

Digitized by Google

de tafele tom hogen altare maken unde van Lubeck holen, kostede tosamen ume trent 1250 mrk.«

Der Altar ist also noch zwei Jahre früher als der Lübecker Lucasaltar, er hat ebenfalls ein doppeltes Flügelpaar, aber ist viel grösser, denn seine Länge bei geöffneten Flügeln beträgt 6,32 m. Nach Neumann ist es der grösste in den Ostseeprovinzen erhaltene Altarschrein.

Wie der Lucasaltar hat auch dieser auf der Aussenseite Einzelheilige in einer Landschaft mit natürlichem Himmel und unter genau übereinstimmenden gemalten grauen Masswerkbögen (Abb. 10). Bei geöffneten Flügeln erscheinen 16 Bilder mit den Legenden des hl. Nicolaus und des hl. Victor (Abb. 3). Den Kern bilden wieder geschnitzte Figuren.

Abb. 3. Rode, Revaler Altar. Ausschnitt.

Alles was von der Malerei des Lucasaltares gesagt ist, stimmt auch für diesen. Die Heiligenlegenden bieten hier eine grössere Zahl bewegter Scenen, doch verändert sich dabei das Kompositionsprinzip nicht. Die Figuren bilden keine festen Gruppen, sondern über-

Abb. 4. Rode, Kreuzigung von 1494. Lübeck, Marienkirche.

Digitized by Google

spinnen gleichsam netzförmig den ganzen Raum. Wir finden genau dieselben Kopftypen, dieselben Proportionen, nur tritt durch die grössere Zahl von Rittern und gewappneten Kriegsknechten das spreizbeinige Stehen mehr hervor. Die Behandlung der Räumlichkeiten ist dieselbe, die Landschaft ist reicher vertreten als auf dem Lucasaltar, einmal sieht man eine äusserst sorgfältige Ansicht der Stadt Lübeck im Hintergrund. Meist zieht sich ein Wasserlauf oder eine Strasse im Zickzack von vorne nach dem Hintergrund, von beiden Seiten schieben sich abwechselnd kleine Hügel oder Rasenflächen hinein; in der Höhe sieht man eine Burg mit Thurm, oder man erblickt in der Nähe Häuser mit Treppengiebel und Thore, wie sie die Architektur der Gegend noch heute bewahrt hat.

Dieselbe Hand zeigt sich auch in einem grossen zweiteiligen Altarbild der Marienkirche in Lübeck, welches das Datum 1494 trägt. Es stellt in figurenreichen Compositionen die Kreuzigung (Abb. 4) und den Tod der Maria dar,[1]) und aussen auf dem beweglichen Flügel, grau in grau gemalt noch einmal den Crucifixus zwischen Maria und Johannes und dem hl. Hieronymus mit dem Löwen. Ganz versteckt ist auch schon im Hintergrund des Calvarienberges innen derselbe Heilige gemalt, wie er sich vor dem Crucifix casteit.

Die Tafel hing früher in der Greveradencapelle der Marienkirche, die 1493 zu Ehren des heiligen Kreuzes, der Maria, des Täufers und des heiligen Hieronymus geweiht wurde, also gerade derjenigen Heiligen, die aussen auf dem Altarbilde dargestellt sind; da dies nun von dem folgenden Jahre datiert ist, ist es offenbar eben für den Altar der Kapelle gemalt und vermutlich auch im Auftrag der Familie Greverade.

An derselben Autorschaft wie bei dem Lucasaltar und dem Revaler Altar kann man nach eingehender Betrachtung nicht zweifeln. Nicht nur Stil und Malweise stimmen überein, auch das Inventar, so ist der achteckige Tisch von der Sterbescene des heiligen Lucas genau ebenso wieder beim Tode der Maria verwandt.

Abb. 5. Kreuzigung von 1501. Lübeck, Marienkirche.

Dies Diptychon ist wohl das Beste an einheimischer Malerei, was Lübeck aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch besitzt. Die Scenen sind grösser und reicher ausgestattet, als wir es bisher bei dem Meister fanden, auch das Sterbezimmer der Maria dementsprechend eingehender durchgeführt. Die Stadt Jerusalem im Hintergrund der Kreuzigung ist eine ziemlich genaue Copie nach der Holzschnittansicht in den 1486 in Mainz erschienenen Peregrinationes des Breydenbach. Im Mittelgrunde spielen Kinder und tummeln sich Reiter, die den Zug nach Golgatha begleiten. Der Goldgrund ist vollständig dem natürlichen Himmel gewichen. Zum ersten Mal begegnet uns hier, dass die Aussenseite des Altars nicht bunt, sondern nur grau bemalt ist, vielleicht unter dem Einfluss niederländischer Werke.

Ganz links auf dem Tod der Maria steht ein Apostel mit aufgeschlagenem Gebetbuch. Fast scheint es derselbe Mann zu sein, der auf dem Lucasaltar mit dem Namen Hermen Rode bezeichnet ist, nur ist er gealtert und sein Haar weiss geworden.

1) Lübecker Malerei und Plastik. Tafel 15.

Digitized by Google

Die Frage liegt nahe: Hat sich der Maler in seiner Kunst in diesen 10 Jahren verändert, die zwischen dem Lucas-Altar und dem Altar der Marienkirche liegen?

Die Veränderung ist nicht gross. Die Gewänder sind reicher an krausem Gefältel mit rundlichen Ecken, sie werden dadurch unruhiger, die geraden harten Linien verschwinden mehr. Die Bewegungsmotive der Figuren sind etwas reicher, der Ausdruck der Köpfe scheint um ein Weniges kräftiger, aber in den Farben, in der Weichheit der Behandlung ist noch vollständige Übereinstimmung mit dem älteren Werk. Noch stärker als früher macht sich hier ein einheitlicher, warm rötlicher Gesamtton geltend.

Diesem in sich ganz geschlossenen und deutlich charakterisierten Bildercomplex des »*Hermen Rode*«, wenn wir diesen Namen annehmen wollen, von 1482 bis 1494 gehört auch ein Altar aus Gadebusch im Museum zu Schwerin an mit der Madonna zwischen Joachim und Anna auf der Mitteltafel, der Geschichte Joachim und Anna's in den Flügeln und 4 einzelnen Heiligen aussen. Die Predella zeigt den Kopf Christi auf dem Veronikatuch zwischen zwei Engeln und das von Bülow'sche Wappen[1]) (Abb. 6).

Abb. 6. Rode. Schweriner Museum.

Nach dem Faltenwurf der Madonna ist dieses Werk in der Zeit dem Altar von 1494 näher zu setzen als denen aus dem Anfang der achtziger Jahre.

Ein kleiner Flügelaltar dagegen aus der Kirche des schwedischen Ortes Salem bei Stockholm, jetzt im Stockholmer Museum (Abb. 7 u. 8), muss eng mit dem Revaler Altar zusammengebracht werden, so sehr entspricht die Figur des heiligen Erik dem heiligen Victor (Abb. 10) jenes Altares[2]). Die Mitte enthält Schnitzerei. Die gemalten Heiligenfiguren in den Flügeln sind ziemlich verletzt, die äusseren ganz ruiniert.

Es ist kaum anzunehmen, dass die Thätigkeit des Hermen Rode nur in diese kurze Zeit von 1480 bis 1494 fällt, umsoweniger als die nachweisbare Wirksamkeit mit einem grossen Auftrag nach auswärts beginnt, er sich also wohl schon einen Namen gemacht haben muss.

Es giebt nun Werke, die nicht vollständig mit der soeben geschilderten einheitlichen Gruppe übereinstimmen, aber doch so viele Ähnlichkeiten und Berührungen zeigen, dass wir nur zwischen den Möglichkeiten schwanken können, Lehrer und Schüler oder verschiedene Entwicklungsphasen desselben Malers vor uns zu sehen.

Zeitlich vor die Gruppe des Lucasaltars fällt der Hochaltar der alten Hauptkirche oder Nikolaikirche in Stockholm, der jetzt im Histor. Museum dort aufgestellt ist. Er ist durch eine Inschrift vom Jahre 1468 datiert.

Der Stockholmer Altar enthält im Innern ebenfalls Schnitzwerk, nämlich die Kreuzigung und lange Reihen von einzelnen Heiligenfiguren. Die Flächen der zwei Flügelpaare sind mit der Jugend- und Passionsgeschichte Christi bemalt (Abb. 9), die Predella mit den vier Kirchenvätern.

Zunächst fällt die grosse Verwandtschaft der Frauentypen auf mit denen des Hermen Rode, das Eirund der Gesichter ist nur etwas schematischer, die Linien

1) Ebenda Tafel 16.

2) Neumann, a. a. O. Tafel VIII. Der Freundlichkeit der Herren Reichsantiquar Dr. Hildebrand und Dr. Salin in Stockholm verdanke ich photographische Aufnahmen des Salemer Altares sowie des später erwähnten Altares der Stockholmer Nicolaikirche.

Digitized by Google

alle ein wenig härter, trotzdem macht sich in der Malweise schon das Streben nach weicher duftiger Behandlung deutlich bemerkbar. Etwas grösser noch ist der Unterschied in den männlichen Köpfen, da sich hier bei den stärker ausgeprägten Zügen und Formen eine etwas grössere Schärfe der Linien geltend oder sonst nur die einfachsten Bewegungen annehmen. Die Bekleidung der Figuren ist eng verwandt und auch der Faltenwurf, doch ist die Zeichnung darin in noch höherem Grade durch feste Linien hergestellt, scharfe Ecken sind häufiger, und das Krause, Rundliche noch fast gar nicht vorhanden.

Abb. 7. Rode. St. Erik, Stockholm, Mus.

Abb. 8. St. Brigitta, ebenda.

macht als bei den Frauen, trotzdem aber ist die Art der Köpfe dieselbe und auch dieselben merkwürdigen Kopfbedeckungen wiederholen sich genau wie z. B. die abgestumpfte Kegelform mit schräg übergebundener Schärpe wie auf dem Revaler Altar. Dann bemerken wir auch auf dem Stockholmer Altar die gleiche Art der Hände, die ebenso kautschukartig herabfallen, z. B. auf der Heimsuchung und der Darbringung im Tempel,

Durch diese Abweichungen hindurch aber erkennen wir doch denselben Künstler und werden darin noch bestärkt durch die verwandte Art der Innenarchitektur mit den richtig gezeichneten Kreuzgewölben, allerdings noch mit Beobachtung einer grösseren Symmetrie des Raumes, und besonders durch die gleiche Compositionsart,welche den Raum mit Figuren einfach gleichmässig anfüllt oder überspinnt.

Digitized by Google

Man könnte nun zwar behaupten, wir hätten hier nur den Lehrer des Hermen Rode vor uns, aber mir scheinen dafür die Übereinstimmungen schon zu gross.

Der Altar ist 1468, also 14 Jahre vor dem Revaler, dem frühesten der sicheren Gruppe, vollendet, und

Abb. 9. Altar der Stockholmer Nikolaikirche.

Abb. 10. Rode, Revaler Altar, Ausschnitt.

zeigt denselben Künstler jugendlicher, noch ungeschickter, noch härter und eckiger in den Linien und noch weniger ausgebildet in der weichen, vertriebenen Behandlung und der Kräuselung des Faltenwurfes.

Stimmt doch auch dieser Entwicklungsgang in seiner Richtung mit der geringen Weiterbildung, die wir zwischen 1482 und 1494 wahrnehmen, überein.

Wichtig ist uns die Fortbildung vom Stockholmer zum Revaler Altar aber deshalb, weil sie uns sagt, dass der Künstler, der in Lübeck diese merkwürdigen, wie mit einem weichen Flaum überzogenen Bilder malte, diese Malart nicht von auswärts fertig hereingebracht hat, sondern dass sie etwas war, was er hier an der Stätte herangebildet hat, und womit er etwas für Lübeck in dieser Zeit Eigentümliches geschaffen hat. Und ich wüsste auch keine andere gleichzeitige Malerschule, die etwas ganz Entsprechendes besitzt. Der Kölner Meister der heiligen Sippe, den ich vorher schon bei Gelegenheit der Farben heranzog, ist doch fester in Zeichnung und Ausdruck, und umge-

kehrt der weiche Stephan Lochner noch weniger vorgeschritten im Naturalismus.

Haben wir nun in dem Stockholmer Hochaltar eine Phase der Malerei des Hermen Rode, die vor der zuerst besprochenen Gruppe liegt, so können wir bei einem anderen Werke die Frage aufwerfen, ob es nicht eine letzte Entwickelungsstufe des Malers repräsentirt. Es ist das ein anderes grosses 1501 datiertes zweiteiliges Altarbild in der Marienkirche, welches jetzt im südl. Seitenschiff über dem Schonenfahrergestühl hängt und innen die Anbetung der drei Könige und die Kreuzigung darstellt, auf der Aussenseite des Flügels grau in grau eine Madonna in der Strahlenglorie auf dem Halbmond in Wolken mit St. Johannes dem Täufer und dem Evangelisten Die Predella zeigt Christus als Schmerzensmann zwischen den vier Kirchenvätern wie auf der Predella des Stockholmer Altares.

Man vergleiche die figurenreiche Kreuzigung dieses Diptychons (Abb. 5) mit der des Diptychons von 1494 in der Marienkirche (Abb. 4). Die Auswahl der Farben ist sehr verwandt, die Vorliebe der Zusammenstellung der zwei verschiedenen Töne des Rot ist auch hier deutlich erkennbar, ebenso die Neigung zu reich gemusterten Brokatstoffen.

Die Anordnung der Kreuze und der Schächer stimmt überein, der Christustypus ist ganz derselbe, ebenso der des greisen Schächers zur Rechten. Es finden sich dieselben Figuren verwandt und oft in gleicher Stellung, so die Kindergruppen im Mittelgrund, ein Kind auf dem Steckenpferd reitend, eine mohrenartige Frau mit Kind auf dem Arm und ein kleiner sich auf die Hinterbeine stellender Hund dicht dabei. Bei der Frauengruppe im Vordergrund stimmen die Bewegungsmotive der Maria, und macht sich in gleicher Weise das grosse weisse Kopftuch einer vom Rücken gesehenen Frau geltend. Der Affe, der auf dem Bild von 1494 den einen Reiter der Gruppe rechts begleitet, ist auch auf dem von 1501 wieder angebracht, hier allerdings auf der Schulter des Mannes anstatt auf dem Pferde sitzend. In ganz derselben Stellung wiederholt sich bei beiden Bildern der Kriegsknecht mit dem Essigschwamm in der Mitte des Vordergrundes.

Das Mindeste also, was man behaupten müsste, wäre, dass der Maler des Diptychons von 1501 sich in sehr vielen Dingen nach dem älteren Bilde gerichtet, Motive und Einzelfiguren entlehnt hat. Nun kommt aber die Ähnlichkeit der Farbe, eine Verwandtschaft der Kopftypen und des Faltenwurfes, die gleiche Haltung und Bewegung der Hände, und die wirre alles füllende Anordnung der Figuren hinzu, wie wir sie bei dem Meister Hermen Rode kennen. Die Landschaft mit der Burg auf der Anbetung der drei Könige gleicht der auf dem Revaler Altar. Das lässt an denselben Maler glauben. Diesen Ähnlichkeiten gegenüber aber treten auffallende Unterschiede. Die Malweise ist eine ganz andere, alles ist viel schärfer in der Zeichnung und die Farben sind emailartig vertrieben. Auf den Händen sind Knöchel und Adern klar und scharf ausgeprägt, die Züge in den Gesichtern sind stärker markiert und plastischer herausgeschnitten, die Augen sind klarer, intensiver im Blick. Die Falten der Gewandung sind ebenfalls härter, mehr blechartig, aber den Hauptformen nach mehr den späteren krausen Bildungen als den frühen scharfeckigen des Hermen Rode gleichend.

Die Annahme, dass es sich hier nur um einen Schüler des Rode handelt, ist nicht nötig; das spätere Diptychon ist sieben Jahre nach dem von 1494 entstanden und der Maler könnte in diesen sieben Jahren sehr wohl eine Wandlung durchgemacht haben. Am ersten könnte man an den Einfluss des grossen 1491 gemalten Memlingschen Altars im Lübecker Dom denken, der bei den Lübecker Künstlern gerade in der Art der Ausführung die grösste Bewunderung hervorrufen musste und viele Anleitung zu der neuen Malweise Rode's bieten konnte. Aber es ist nicht zu erweisen, ob der Memlingsche Altar damals schon in Lübeck war, denn er wurde erst im Jahre 1504 in der Domkapelle aufgestellt.

Nehmen wir nun aber an, dass das grosse Diptychon der Marienkirche von 1501 eine späte Malrichtung des Hermen Rode vertritt, so können wir wohl kaum den weisshaarigen Greis auf dem Tod der Maria von 1494 als Selbstporträt ansehen, denn sollte dieser hochbetagte Mann sich in den nächsten sieben Jahren noch eine ganz andere Malweise angewöhnt haben, mit nicht abnehmenden sondern steigenden Fähigkeiten? Wir müssen dann im Gegenteil glauben, dass der Künstler 1501 noch in verhältnismässig rüstigem Alter war, dass er ungefähr 1440 geboren und sein Stockholmer Altar von 1468 noch ein ziemlich jugendliches Werk war.

Von dem Maler »*Rode*« haben wir also als sichere Leistungen die ganze Bildergruppe von 1482—1494, als höchst wahrscheinliches frühes Werk den grossen Stockholmer Altar von 1468 und ebenso als spätes das Diptychon in der Marienkirche von 1501.

Über sein Leben erfahren wir daraus nicht mehr. Dass er für Reval und für Schweden grosse Aufträge bekam, beweist seinen verbreiteten Ruf, aber es ist kein Beweis, dass er aus Lübeck herausgekommen ist, denn auf dem Stockholmer Altar sagt die Inschrift »diese Tafel ward in Lübeck fertig gemacht . . .«[6]) und die Namen der Stockholmer Kirchenvorsteher wurden erst in Stockholm, wie die abweichende Schrift zeigt, eingefüllt. Von dem Revaler Altar heisst es aber express, dass man die Tafel in Lübeck machen und von dort holen liess. Rode vollendete also die Werke in Lübeck selbst.

(Fortsetzung folgt.)

6) »Desse tafele wart rede ghe maket to luƀ do men schreff na xpi ghe bort mcccclxviii visitationis marie to den tiden veren vor wesere der kerken tom stockholm tideman neckovie (?) mester lawren (?).

DER DORNAUSZIEHER AUF DEM KAPITOL UND DIE KUNSTARCHÄOLOGIE

Von Andreas Aubert.

DAS KUNSTHISTORISCHE PROBLEM.

Einleitung.

DAS plastische Motiv, welches dem Dornauszieher zu Grunde liegt, hat sich durch alle Zeiten einer seltnen Popularität erfreuen können.

Der künstlerische Wert des Motivs ist jedoch kaum zu allernächst in seiner plastischen Schönheit zu suchen. Denn es entfaltet nicht den Linienfluss der Körperschönheit in ganzer und übersichtlicher Klarheit. Vielmehr faltet es die Formen des Körpers in einem gekrümmten und eckigen Umriss zusammen. Es lässt auch nicht Auge und Betrachtung in einfachen und grossen Ansichten ausruhen, es ist sozusagen dazu geboren, auf einer Drehscheibe dargeboten zu werden. Seinen Reiz besitzt das Motiv in der geschlossenen Einheit der Handlung, — jeglicher Gedanke, jegliche Linie läuft in diesem einen Punkte: dem Dorn zusammen. Das Motiv erzählt und das Motiv verleiht den Eindruck illusorischen Lebens. Und es ist ja eine alte Erfahrung, dass die Illusion — der Schein des Lebens — die Kraft ist, welche sich mit unmittelbarer Stärke dem unmittelbaren Sinne mitteilt; durch dieses psychologische Verhältnis erklärt sich die seltene Popularität des Motivs.

Von dem Augenblicke an, da das Motiv mit dem Dorne zum ersten Male in der griechischen Kunst auftauchte, hat es sich durch das ganze Altertum hindurch bis zur spätesten sinkenden Zeit erhalten, mehrfach umgeformt, auf viele Weisen variiert: der Jüngling oder Hirtenknabe ist bald in einen Faun, bald in einen Eros verwandelt. Selbst im künstlerischen Vorstellungskreise des Mittelalters hat das Motiv gelebt, als Schmuck für Monumente und Kirchenportale aus dem 11. und 12. Jahrhundert (in Parma, in Magdeburg, in Freiburg im Breisgau u. s. w.). Es hat Brunelleschi bei seiner Konkurrenzarbeit für die Bronzethür zum Baptisterium in Florenz vorgeschwebt. Und später durch die ganze Renaissance wimmelt es von kleinen Bronzen und Zeichnungen, die das Motiv in mehr oder weniger freien Darstellungen wiederholen, einige Male sogar bei einer weiblichen Figur.

Das weltberühmte Exemplar des Dornausziehers ist ja, wie bekannt, die Bronzestatue auf dem Kapitol. Indessen sind in späteren Jahren andere antike Wiederholungen des Motivs, zum Teil von weit verschiedenem Typus, an den Tag gebracht worden. Am wichtigsten unter diesen ist die Marmorstatue im Britischen Museum, ausgegraben auf dem Esquilin im Jahre 1874 und im allgemeinen nach ihrem früheren Besitzer Castellani benannt.

Das Verhältnis zwischen diesen verschiedenen antiken Typen, — die Frage, welche von ihnen als der älteste und ursprüngliche aufzufassen ist, und vor allem die Frage, in welchem Abschnitt der Kunstentwicklung des Altertums die Bronzestatue auf dem Kapitol geformt wurde — ist von den ersten kunstärchaologischen Autoritäten eifrig erörtert worden, ohne dass das Problem, trotz Furtwänglers und Wolters Versicherungen, einer entscheidenden Lösung näher gerückt wäre.

Die Worte, welche Ernst Curtius im Jahre 1879 aussprach bei seinem Versuche, das Verhältnis zwischen der Bronzestatue auf dem Kapitol und Castellanis Dornauszieher festzustellen, gelten noch den heutigen Tag: »Die geschichtliche Stellung dieser beiden Werke zueinander ist jetzt eins der anziehendsten Probleme der Kunstwissenschaft«.

Jedenfalls ist es eins der wichtigsten, weil es eine fundamentale künstlerische Stilfrage betrifft. Die Lösung des Problems, welcher gegenwärtig von der Mehrzahl der ersten kunstarchäologischen Autoritäten gehuldigt wird, macht es unzweifelhaft klar, dass eine der wichtigsten künstlerischen Stilfragen — das Verhältnis zwischen dem »Zweidimensionalen« und dem »Dreidimensionalen« in der geschichtlichen Entwicklung der Bildnerei noch nicht genügend von der herrschenden Kunstwissenschaft aufgefasst worden. So lange dieselbe noch den Dornauszieher auf dem Kapitol als ein archaisches Original-Werk aus der Zeit ums Jahr 450 — gleichzeitig mit den Giebelfiguren in Olympia — auffassen kann, hat die archäologische Kunstwissenschaft nicht die fruchtbaren künstlerischen und kunstpsychologischen Gedanken ausgenutzt, welche Julius Langes Entdeckung des Frontalitätsgesetzes zu Grunde liegen, und welche theoretisch in Adolf Hildebrand's epochemachendem Werk über das Problem der Form entwickelt und kunsthistorisch von Emanuel Löwy in seiner kleinen übersehenen Abhandlung über »Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik« (von Löwy früher als von den beiden anderen) dargestellt sind.

I. Die Lösung des Problems erfordert eine sichrere Formel, die wir im Verhältnis der Statue zu einem völlig dreidimensionalen Formgefühle finden.

Mustern wir die Reihen der Kunstarchäologen nach ihrem Stundpunkt in dieser Frage, so ist das Verhältnis folgendes:

Eine Minderzahl, die sich bisher stets vermindert hat, behauptet, dass der Dornauszieher auf dem Kapitol erst in einer späten Zeit geformt sein kann, innerhalb der archaisierenden Richtung, die vor allem durch Pasiteles Namen bezeichnet ist. Diese Auffassung ist geltend gemacht worden von Ernst Curtius, Oertel, Overbeck, Rayet, Robert, Schreiber, früher auch von Kekulé und Michaelis.

Einzelne, wie seiner Zeit E. Q. Visconti und Friderichs, setzten das Werk jedenfalls vor Lysippos. Gegenwärtig fasst die Mehrzahl die Bronze als ein echt archaisches Werk aus der Zeit vor dem Jahre 450 auf. Diese Ansicht wird geteilt von Amelung, Brizio, Collignon, Paul Gauckler, Botho Graef; Furtwängler, der früher die kapitolinische Bronze als eine Kopie ansah; Loeschke, der dieselbe nach wie vor eine »stilistisch interpolierte Kopie eines Originals aus dem 5. Jahrhundert« nennt; Konrad Lange, Murray, Studniczka, Thraemer, Wolters, Zielinski und vielen anderen. Diese Auffassung wird ferner geltend gemacht von Eugen Petersen, zuletzt in seinem Werk »vom alten Rom« vom Jahre 1898, und von Helbig, in beiden Auflagen seines Führers, auch in seinem letzten vom vorigen Jahre. Und zu dieser Auffassung sind erst Kekulé und später auch Michaelis[1]) übergegangen.

Abb. 1. Der Dornauszieher auf dem Kapitol.

Dennoch! — Eine Verschiebung der Körperteile in ihren Gelenken, eine so freie Beweglichkeit in allen drei Dimensionen, wie die Statue des Dornausziehers darbietet, ist ohne Seitenstück und ohne Zusammenhang mit der künstlerischen Formauffassung, welche noch die Statue (die volle und freie Rundplastik) vor Mitte des 5. Jahrhunderts und sogar noch später band.

In seinem Vortrage im Kunst- und Industriemuseum zu Wien über »Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik« hat Emanuel Löwy schon im Jahre 1884 dieses Grundgesetz nachgewiesen; ein kurzes Referat des Vortrages wurde unmittelbar darauf in den Mitteilungen des Museums[1]) gedruckt.

Erst im Jahre 1891 wurde derselbe vollständig in Virchow und Wattenbachs Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge eingerückt.

Persönlich habe ich in den letzten Jahren das Glück gehabt, Professor Löwy's Vorlesungen an der Universität zu Rom und im Gipsmuseum in der Via Vanvittelli, fast drei Semester lang, folgen zu können. Diese Vorlesungen waren zum wesentlichen Teil auf dieselben Grundgedanken gebaut, welche in seinem Vortrage vom Jahre 1884 entwickelt sind, und die unwillkürlich die Aufmerksamkeit eines nordischen Kunsthistorikers fesseln mussten wegen der Verwandtschaft des ganzen Gedankenganges mit Julius Lange's geistvoller Anschauung.

Dieses Verhältnis war es, welches für mich der Frage wegen der Datierung des Dornausziehers ein weiterreichendes Interesse verlieh. Die Datierung der Statue wird zu einer Probe der Stellung der Kunstforschung zu den tiefsten künstlerischen Stilgesetzen. Die allgemein herrschende archaische Datierung erschien mir mit Julius Lange's und Emanuel Löwy's Gedankengang als Hintergrund doppelt grell. Löwy's psychologische Begründung des Gesetzes selbst (des schrittweisen und langsamen Überganges von der zweidimensionalen bis zu einer völlig durchgeführten dreidimensionalen Formauffassung) im Verein mit seiner ausführlichen Darlegung der Äusserungsformen des Gesetzes in der griechischen Kunstentwicklung, hatte in seinen Hauptzügen überzeugend gewirkt. Auch die Gedanken, welche vor allem durch Adolf Hildebrandt's Werk über das Problem der Form in Umlauf gesetzt sind, müssen notwendigerweise die Frage über den Dornauszieher wieder auf die Tagesordnung setzen.

Versuchen wir, Lange's und Löwy's Gesetze auf deren einfachste Formeln zurückzuführen, so wird der Zusammenhang zwischen beiden selbstverständlich sein.

1) Über Michaelis Meinungswechsel siehe Thraemer in seiner Übersetzung von Collignons Werk I. S. 441. Anm. 1.

1) Siehe Mitteilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Wien 1. November 1884 S. 257 f.

Digitized by Google

Was Lange durch seine Entdeckung des Frontalitätsgesetzes gefunden hat, ist kurz ausgedrückt folgendes: die Darstellung der Menschengestalt in voller plastischer Form ist von Anfang an, in aller Frühkunst an ein wesentlich symmetrisches Schema gebunden, welches die Gestalt in der Vorderansicht festhält, und nur Beugungen nach vorn und rückwärts zulässt.

Die Wirkungen von Löwy's Gesetz kommen eigentlich erst völlig zur Geltung, nachdem das symmetrische Schema der Frontalität auf einer höheren Entwicklungsstufe durch Seitenbewegungen und Verschiebung der festeren Körperteile gebrochen worden, besonders von dem Augenblicke an, da der Schwerpunkt des Körpers von beiden Beinen wesentlich auf ein Bein übergeführt wird. Aber auch bei den neuen, mehr zusammengesetzten Problemen, die sich hierdurch aufwerfen, zeigt die Rundplastik (die Statue) vorläufig eine entschiedene Neigung, soweit möglich, diese Seitenbewegungen in einem einzelnen Plane zu halten, oder wie Löwy es ausdrückt: der Rumpf »weicht (in seinen Bewegungen) nur seitwärts, nicht nach vorn und rückwärts aus, seine Formen sind verschoben, aber nicht gebeugt und gedreht, mit einem Worte die Bewegung seiner sämtlichen Teile spielt sich in einer und derselben Ebene ab«.

Also solange der Zwang der Frontalität ungebrochen herrscht, haben wir nur Bewegungen nach vorn in einem mit der Sehachse des Beschauers parallelen Plan. Auf einem weiter vorgeschrittenen Standpunkt, nachdem die Fessel der Frontalität zerrissen, haben wir bis auf weiteres wesentlich nur Seitenbewegungen des festen Körperstammes in einem mehr oder weniger lotrechten Plan auf der Sehachse. Erst eine längere Entwicklung führt zu freier Beweglichkeit in beiden Richtungen — zu einer vollkommenen dreidimensionalen Beweglichkeit und zu einer gänzlich durchgeführten dreidimensionalen Formauffassung. Es ist Löwy's Ansicht, dass diese erst mit Lysippos völlig durchgeführt ist.

Wenn wir an die Jahrtausende denken, die vergehen mussten, ehe die menschliche Gestalt sich durch das Genie der Griechen vom Zwange der Frontalität frei machte, darf es uns nicht wundern, dass von diesem epochemachenden Augenblick an noch 100 oder 150 Jahre vergehen mussten — nicht um zur edelsten und schönsten Kunst zu gelangen, dieselbe wurde in wenigen Menschenaltern erreicht — aber zur unbeschränkten Herrschaft über die plastische Form in freier Beweglichkeit und vollkommen dreidimensionalem Formgefühl.

Als Bildnerei mit vollem cubischem Volum hat die Bildhauerkunst selbstredend vom ersten Augenblick an einen Trieb in sich zur vollen dreidimensionalen Entfaltung der plastischen Formen der menschlichen Gestalt. Wenn diese Entwicklung so langsam vor sich geht, Schritt vor Schritt, so hat dies seinen Grund in den Gesetzen unseres Schauens und unserer Auffassung. Der Ursprung aller Bildnerei ist historisch ohne Zweifel in dem Erinnerungsbilde und nicht in der unmittelbaren Naturnachahmung zu suchen. So wie das Erinnerungsbild sich in der Vorstellung nach den meist charakteristischen Zügen »projiciert« hat, findet es wiederum Ausdruck in der künstlerischen Darstellung. In Zusammenhang hiermit scheint das Flächenbild auf dem Standpunkte der Frühkunst die nächstliegende und vorherrschendste Kunstform gewesen zu sein; das Flächenbild hat zugleich, im Verein mit dem Relief und der Giebelkomposition, sich als das mehr vorwärts schreitende Element bewährt. Die freie Rundplastik ist bis auf weiteres eine verhältnismässig mehr konservative Kunstform.

Für die Rundplastik war die menschliche Gestalt in der frontalen Stellung — als stehend, sitzend, gleichmässig vorwärtsschreitend — die erste und nächste Aufgabe. Der Rücken der Gestalt, die beiden Profilseiten der Gestalt, passen sich diesem Hauptmotiv an, notwendig ergänzend, um volles dreidimensionales Volumen hervorbringen, die weitere Anpassung der Pläne wird im Verhältnis zu diesen grundlegenden Hauptmotiven nur verhältnismässig untergeordnete Motive geben.

Dieses erste quadratische Schema, welches vier Hauptansichten für die Statue feststellt, hinterlässt Spuren sogar auf einer sehr vorgeschrittenen Entwickelungsstufe der Bildnerei, lange nachdem der Zwang der Frontalität gebrochen ist. Das Schema selbst hängt ja von einem psychologischen Gesetz ab.

Nicht allein eine Figur wie der »Apollo von Tenea« (in der griechischen Frühkunst) zeigt Merkmale einer quadratischen Kompositionsart mit scharfen unvermittelten Übergängen zwischen den vier Hauptplänen, sondern selbst Statuen aus Phidias Zeit wie z. B. Furtwänglers »Lemnia«. Es dauert sogar viel länger, bis die Statue völlige Herrschaft über die Körperformen bis zu ganz durchgeführter dreidimensionaler Entfaltung gewinnt. Furtwängler betont bei Jugendarbeiten des Praxiteles und bei anderen Jugendarbeiten, deren Entstehung durch die Hand Skopas er nachzuweisen können glaubt, dass die Körperformen, besonders der Rumpf, im Anschluss an den Stil des Polyklet (den die Alten ja quadratisch nannten) noch der feinsten Übergänge entbehren, die den Körperformen die völlige Rundung geben sollten (in voller dreidimensionaler Entfaltung) und somit die letzten Merkmale dessen verdrängend was ich »Quadratur« nennen möchte[1]).

Es ist sogar etwas im quadratischen Ausgangspunkt, was ewig ästhetische Gültigkeit hat (vgl. Adolf Hildebrand's Darstellung des Problems der Form). Ein Kunstwerk — in diesem Zusammenhange eine

1) Der Ausdruck »Quadratur«, ein etwas ungewohntes Wort, in etwas ungewohntem Sinne, ist hier gewählt worden, um auszudrücken, was Julius Lange den stereometrischen, viereckigen Zuschnitt der menschlichen Gestalt in der Frühkunst genannt hat. Siehe »Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen i dens äldste Periode« in »De Kgl. Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter« 5te Reihe, 5ter Band S. 340 (= 164).

Der Ausdruck »quadratisch« der Alten von den Werken des Polyklet hat sicher, wie Lange betont Seite 379 (= 203) einen anderen Sinn, statura *quadrata* hat das Vierschrötige, Untersetzte in den Körperverhältnissen bezeichnet (nicht das stereometrisch Viereckige im Zuschnitt).

Statue — muss klar ausgedrückte Hauptansichten aufweisen und zwar *eine* als die absolut vorherrschende. Es ist ja der Zweck der Kunst klar zu machen. Wir sehen auch aus Benvenuto Cellini's Schriften, dass die Hochrenaissance an dieser Forderung festhielt und die Bedeutung der vier Hauptansichten[1]) sowohl für die Komposition als auch für die Betrachtung eines plastischen Werkes kannte. Durch rücksichtslos geniales Befolgen dieser Kompositionsart und eine entsprechende technische Methode ist Michelangelo sogar zu kurz gekommen, indem er nicht genau genug die Pläne zusammenpasste (siehe den unförmlich grossen Hinterkopf des Tages in der mediceischen Kapelle).

Eine Komposition, die auf die Drehscheibe zielt, ist nicht besonders zu loben — ebenso wenig wie ein Panorama höheren ästhetischen Wert hat. Die Bildhauerkunst kann zu viel des Dreidimensionalen bekommen, wie die Malerkunst zu viel Illusion bekommen kann.

Fällt nicht der Dornauszieher unter dieses Urteil?

Es ist Löwy's Ansicht, dass die völlige unumschränkte dreidimensionale Befreiung mit dem ersten systematisch durchgeführten Gebrauch des Modells zusammenfällt, dass dieselbe das unmittelbare Aktstudium im modernen Sinne zur Voraussetzung hat. Um den plastischen Gedanken einem völlig entwickelten dreidimensionalen Prinzipe nach zu entwickeln, ist es notwendig, sich bei der Natur für die ganze Komposition Rat zu holen, es genügt nicht länger, wie auf einer vorhergehenden Entwicklungsstufe, in dem einzelnen Falle wegen einer einzelnen Schwierigkeit allein unmittelbar zur Natur seine Zuflucht zu nehmen.

»Während bei Praxiteles (meint Löwy) noch an eine Ableitung der Rumpfbewegung von der normalen Stellung (und von dem überlieferten Schema) gedacht werden könnte, fällt diese Möglichkeit bei Lysipp vollständig weg. Hier ist an eine Übertragung nicht mehr zu denken; diese Bewegungen erfordern jede eine besondere Kenntnis ihrer Erscheinungsformen, die nur an der Natur direkt für den gesuchten Fall gelernt werden kann. Zwischen dem Künstler und der Natur steht nicht mehr als Schranke die Tradition, die Befangenheit in den bis dahin geübten Formen, er steht in der That der Natur selbst nahe.«

Selbst wenn es sich — wie Furtwängler meint — zeigen sollte, dass die umwälzende und neubildende Richtung Lysipp's schon wesentlich durch Skopas vorbereitet war, so würde doch dieses Verhältnis nicht die Hauptsache ändern. Mit Lysipp ist in dem griechischen Formgefühl etwas Neues zur Geltung gebracht worden. Und man muss ernstlich prüfen, ob man nicht mit Löwy das Eigentümlichste und Tiefste an diesem Neuen in einer völligen Durchführung des dreidimensionalen Formgefühls zu suchen hat.

Nach dieser knappen und unvollständigen Darlegung einzelner Hauptpunkte in Löwy's Gedankengang, gehen wir zu einer eingehenderen Analyse des Dornausziehers auf dem Kapitol über.

II. Analyse des Stils der Bronzestatue, besonders des Haares.

Alle, welche die archaische Entstehung der Bronzestatue verfechten, legen ein ganz besonderes Gewicht sowohl auf die technische Behandlung des Haares als auch auf die eigentümliche Mode der Haarfrisur. Nach dem Funde der archaischen Terrakotten in Böotien mit einer etwas ähnlichen Haarfrisur fühlt *Wolters*[1]) sich zu der Schlussfolgerung gezwungen, dass der kapitolinische Dornauszieher in derselben Gegend und zur selben Zeit wie diese Terrakotten entstanden sei. Diesen Schluss findet Furtwängler[2]) jedoch etwas eilig. Die eigentümliche Art und Weise, das Haar in einem Knoten über der Stirn zu tragen, bestätigt sich auch durch diesen Fund als eine Übergangsmode aus der späteren archaischen Zeit. Wie Furtwängler nachgewiesen hat, tritt dieselbe zum letzten Male auf zur Zeit des Phidias, in dem Parthenonsfriese.

Sollte es sich also zeigen, dass der Kopf des Dornausziehers (wie die Figur im ganzen genommen) aus stilistischen Gründen nicht in diesen Zeitraum passt, während die Mode im Leben gebraucht wurde (oder wenigstens noch in der Kunst festgehalten wurde), so wird sicher guter Grund vorhanden sein, sofort unsere Untersuchung auf eine viel spätere Zeit zu verlegen, auf eine Entwicklungsstufe der klassischen Kunst, welche durchgehend ein gekünsteltes litterarisches Gepräge hat und daher eklektisch antikisierend zu abgelegten Formen und abgelegten Idealen zurückkehrt. Wir brauchen uns z. B. kaum bei Overbeck's früherer Auffassung (s. Z. unter anderen von Brunn geteilt), dass die Bronzestatue auf dem Kapitol ein Werk aus der Zeit unmittelbar nach Lysippos sei, aufzuhalten.

Wie bekannt hat der Fund der Giebelgruppen in Olympia Kekulé und mehrere andere dahin gebracht, ihren Standpunkt zu wechseln und den Dornauszieher in die letzte archaische Übergangszeit zu verlegen.

»Jeden Zweifel endlich schliesst für mich die Vergleichung mit dem Kopf der Mittelfigur aus dem olympischen Westgiebel aus. Wenn man unbefangen prüft, wird man nicht umhin können anzuerkennen, dass in dem Kopfe des Dornausziehers eine etwas ältere Stufe eben desselben Typus vorliegt, der in dem olympischen Kopfe vor Augen steht.« Dies sind Kekulés Worte im Jahre 1883, als er in einer ausführlichen Abhandlung (im 41ten Jahrgang der Archäologischen Zeitung) die Gründe für seinen Meinungswechsel darlegte.

Wir wollen nun diese Prüfung vornehmen. Und

1) Wo Benvenuto am Schlusse seiner Selbstbiographie — in Kapitel C 1, oder im 10. Kapitel des 4. Buches in Goethes Übersetzung — erzählt vom Besuche des Herzogs Cosimo in seiner Werkstatt, um sein grosses Thonmodell zum Neptun zu sehen, erwähnt er, dass der Herzog auf seiner Runde um die Statue »ganz wie einer, der in der Kunst höchst erfahren gethan haben würde« bei den vier Hauptansichten stehen blieb — »*alle quatro vedute*«.

1) Athen. Mitteil. 1890 S. 360 f.
2) Meisterwerke S. 686. Anm. 3. Vergl. S. 681 f.

Abb. 2. Die Köpfe des Dornausziehers und des Apollo von Olympia in Kekulé's Zusammenstellung.

wir wollen versuchen, dieselbe nicht auf subjektive Eindrücke zufälliger Ähnlichkeiten, sondern auf die entscheidendsten stilistischen Grundprincipien zu bauen. Wir wollen nämlich beide Köpfe nach ihrem Verhältnis zum frontalen Schema und zur dreidimensionalen Formauffassung prüfen. Auf die Haarbehandlung übergeführt, wird der Ausdruck frontal fast gleichbedeutend mit streng symmetrisch. Wir wollen also erst von einem frontal symmetrischen Gesichtspunkt aus die Köpfe in Olympia und auf dem Kapitol analysieren; jedoch an den Originalen oder an Abgüssen, nicht an den Phototypen in Kekulé's Tafel 14. Beide Köpfe sind hier nach einem Princip, welches der verstorbene philosophische Schriftsteller Rasmus Nielsen »den guten Willen in der Wissenschaft« genannt hat, zusammengestellt. Der Dornauszieher ist auf dieser Tafel mit dem Apollokopf aus Olympia ganz en face und ganz profil zusammen gestellt (Abb. 2). Auf diese Weise wird das frontal Symmetrische im Kopfe des Dornausziehers unleugbar hervorgehoben, und es bedarf daher einer mehr bewussten Betrachtung, um auch hier die eigentümlichen Abweichungen vom Symmetrischen gewahr zu werden, die in den Locken und noch eigentümlicher im Haarknoten zum Vorschein kommen.

Das Verhältnis würde sich ganz anders gestalten, falls Kekulé's Tafel eine Wiedergabe beider Köpfe auch von einem dritten Gesichtspunkte: von oben, gegen den Scheitel gesehen, gebracht hätte. Während der Apollokopf — mit seinem Haar streng symmetrisch ausgekämmt vom Wirbel ohne Haarscheitel konzentrisch nach allen Seiten — ein so entschieden frontal archaisches Gepräge hat, dass er sogar zu einer durch und durch frontal komponierten Figur passen würde (was auch mit der Apollogestalt am Westgiebel in Olympia beinahe der Fall ist, nur dass der Kopf und der rechte Arm nach der Seite gewendet ist), zeigt dagegen das Haar des Dornausziehers von oben gesehen eine mannigfaltig gebrochene Symmetrie (Abb. 3). Der Wirbel liegt seitwärts, nicht in der Mittellinie des Gesichts, und der Haarscheitel, vom Wirbel ausgehend und die Mittellinie erreichend, nimmt nicht gleich seinen Lauf weiter an derselben entlang, sondern setzt zunächst seine ursprüngliche Richtung eine Strecke lang nach links fort und selbst, nachdem er begonnen der Mittellinie zu folgen, verrät er Zeichen derselben kapriciösen Unruhe, bis er vorne im Stirnknoten verschwindet. Schon diese Beobachtung giebt einen entscheidenden Fingerzeig. Ist man in der Periode, von der hier die Rede ist — in der letzten archaischen Übergangszeit bis zum Parthenonsfries — im stande, ein einziges Beispiel dieses launenvollen Haarscheitels zu nennen? Mit dem Haare des Apollokopfes hat das Haar des Dornausziehers von einem frontalen Gesichtspunkt gesehen jedenfalls durchaus keine Ähnlichkeit: ersteres ist streng symmetrisch, letzteres sogar in ungewöhnlichem Grade unsymmetrisch geordnet und geformt.

Der Haartypus des Dornausziehers stimmt nicht einmal mit Furtwängler's Definition des entsprechenden spätarchaischen Haartypus. Furtwängler giebt diese Definition in seiner Analyse »eines altgriechischen Bronzekopfes« im Berliner Museum folgendermassen: »Der Dargestellte ist ein Knabe. Dies zeigen Formen und Ausdruck und vor allem die Haartracht, die im fünften Jahrhundert — in anderen Epochen kommt sie nicht vor — gerade für Knaben charakteristisch, obwohl nicht ganz ausschliesslich auf sie beschränkt ist. Sie besteht darin, dass die mittlere vordere Partie

Vorderansicht von Abb. 2.

Digitized by Google

der Haare vom Wirbel aus ungescheitelt nach der Stirne zu gekämmt und hier in einen Knoten verschlungen ist. Es ist eine bequeme Art, das lässige Hereinfallen des Haares in die Augen zu vermeiden; die Sitte hatte sich natürlich in einer Zeit verbreitet, wo jung und alt noch die Haare lang zu tragen pflegte, und sie kam ab mit dem Überhandnehmen der kurz geschnittenen Haare.« Und wollte man später Knaben, besonders den zarten Eros, mit längerem Haar darstellen, gab man ihnen nicht den »Stirnknoten«, sondern den »Scheitelzopf«.

Furtwängler's Definition passt auf die Köpfe des Parthenonfrieses und auf das Relief von Eleusis aus einer etwas älteren Zeit; ferner auf den sogenannten Petersburger Eros (Abb. 4) und auf den Bronzekopf im Berliner Museum u. a. Dieselbe passt auch auf die Terrakottafiguren aus Böotien. Aber sie passt nicht auf den Dornauszieher. Das Haar ist hier — wie wir gesehen haben — nicht ohne Haarscheitel (auf Kekulés Tafel ist derselbe fast versteckt). Und das Haar ist nicht schon vom Wirbel aus in einem Stirnknoten zusammengebunden, sondern nur ein kleinerer Teil des Vorderhaares. Verglichen mit der archaischen einfachen und praktischen Haartracht und dem Knotentypus, zeigt die des Dornausziehers eine gekünstelte Koketterie, die besser mit einer archaisierenden Spätkunst, als mit der strengen Zierlichkeit der alten Zeit zu stimmen scheint.

Wir wollen nun beide Köpfe nach einem dreidimensionalen Formgefühl vergleichen. Wir können hier besser Kekulés Tafel gebrauchen, obschon das Profilbild in allzu hohem Grade eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden: in den langen welligen »Furchen« der Haarlinien hervorhebt. Aber ein aufmerksames Auge wird auch hier den Unterschied fühlen. Der Olympiakopf hat wie eine Mehrheit von archaischen Köpfen eine Reihe schwach erhöhter konzentrischer Haarwellen mit dem Scheitelwirbel als Mittelpunkt. Dieses stark konzentrische Schema zeigt schon Kekulés Bild vom Kopfe des Dornausziehers auf mannigfache Weise gebrochen. Andere Verschiebungen im Plane, als diese konzentrischen Wellen der Furchen und den Druck vom Stirnbande kennt der Apollokopf nicht. Sonst ist fast alles zweidimensional gebunden. Die Locken dieses Kopfes wie die der übrigen Köpfe von den Giebelgruppen in Olympia folgen, wie von einem unsichtbaren Netz gezwungen, der Rundung des Schädels. Der andere Kopf dagegen ist in jedem Punkte von einem dreidimensionalen Formensinn geprägt. Überall finden wir milde, aber verschieden variierte Verschiebungen der Pläne, und die Locken, von den Schläfen um den Nacken herum, sind — besonders für ein Bronzewerk — in ungewöhnlichem Grade frei. Dass sie dem Gesetze der Schwere, welches sie zwingen würde, nach vorn zu fallen und in der gebeugten Stellung die obere Hälfte des Gesichts zu verdecken, nicht folgen, hat seinen ästhetischen Grund (Verrocchio's Silberrelief mit dem Kopfe Johannes des Täufers vor dem Streiche des Scharfrichters zeigt denselben Zug) und kann daher auch nicht mit Recht

Abb. 3. Das Haar des Dornausziehers.

als eine archaische Unfreiheit aufgefasst werden. Der echte archaische Stirnknoten hat ja auch, wie wir gesehen haben, einen ganz anders praktischen Zuschnitt.

Diesen wesentlichen Unterschieden zwischen den beiden Köpfen gegenüber haben die zufälligen Ähnlichkeiten (die auch durchaus nicht alle so einleuchtend sind) kein wirkliches Gewicht. Nicht einmal der Kopf und die Haartracht des Dornausziehers haben bei näherer Prüfung ein echt archaisches Gepräge.

Dem Formenbau des Körpers gegenüber ist keine eingehende Analyse erforderlich, am allerwenigsten nach dem klaren und entschiedenen Ausspruch eines so hervorragenden Vorkämpfers für die archaische Entstehung des Werkes wie Furtwängler, der in seinen »Meisterwerken« — Seite 686 — eingeräumt hat, dass »die Körperbildung nichts Strenges mehr erkennen lässt und die Biegung und Drehung des Oberkörpers freier und richtiger wiedergegeben ist, als noch am Diskobol des Myron«. Entschiedener als durch diese Bemerkung kann der Dornauszieher nicht ausserhalb des Formgefühls der archaischen Übergangszeit gestellt werden.

Myron's Diskoswerfer ist die stärkste Kraftanspannung, welche dieser Zeitraum kennt, um siegesstolz seine Befreiung von der Fessel der Frontalität zu zeigen. »Die ganze griechische Statuenwelt bietet keinen grösseren Gegensatz zur Frontalität der Vorzeit dar«, behauptet Julius Lange. Dies ist auch ohne Zweifel richtig, so lange wir allein die Figur im ganzen genommen betrachten; denn das Formenspiel

Digitized by Google

der ganzen Figur entwickelt sich im Seitenplan, und eine grössere Abweichung vom Frontalplan der ruhigen Menschengestalt lässt sich schwerlich denken. Prüfen wir dagegen den Ober- und Unterkörper für sich, so sind die Abweichungen vom Frontalen verhältnismässig gering, und die Zusammenfügung zwischen beiden zeigt sich (was Lange selbst hervorhebt) als ungenügend; dieselbe ist mit einem Ausdruck von Löwy »wie gebrochen und geknickt« . . . und weist »auf ein nahe vorausliegendes gebundenes Stadium zurück«. Oder wie Lange es ausdrückt: »die Statue und ihre vielen Seitenbewegungen sind doch ziemlich viel auf *einem* Plan entfaltet, gleichsam wie eine Relieffigur: das erinnert an die Zeiten, da die Wendung der Figur allein auf dem Flächenbild zu Hause war.«

In seinem genial gewagten Bewegungsmotiv entfaltet Myrons Diskoswerfer sich wesentlich zweidimensional: in einem einzigen Hauptplan und hat daher auch wesentlich nur eine einzige Hauptansicht und zwar diejenige, welche das Bewegungsmotiv mit vollkommener Klarheit entfaltet und das Erinnerungsbild von den Kampfspielen von der übersichtlichsten und ausdrucksvollsten Seite wiedergiebt.

Die plastische Idee kann bei einem so stark bewegten und so momentan ergriffenen Motiv wie dieses allein im Erinnerungsbild festgehalten werden; der Gebrauch eines lebenden Modelles würde besondere künstliche Vorrichtungen erfordern: Schon das Unbefriedigende in der Zusammenfügung genügt, um zu zeigen, dass Myron keinen Akt im modernen Sinne gestellt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Abb. 4. Kopf des sogen. Petersburger Eros.

BÜCHERSCHAU

Alte Meister in farbiger Nachbildung. I. Serie. 40 Blätter. Leipzig und Berlin E. A. Seemann 1900.

Das Auge des modernen Menschen fordert vor allem Farbe im Kunstwerke, recht im Gegensatz zur Anschauung im Beginn des 19. Jahrhunderts, da das keusche Weiss des Marmors Seligkeit war, auch wenn es nur in stumpfem Gips oder an kahl getünchter Mauerfläche geboten wurde. Farbig ist die moderne Plastik, farbig die Architektur, die mit bunten Ziegeln und Terracotten, mit dem Wechsel von Granit, bunten Sandsteinen, Marmor und Kalksteinen nicht genug hat, sondern auch die verputzte Mauerfläche und das Holzwerk mit Malerei belebt. Da muss sich schliesslich auch der Kunstdruck anpassen, und nicht nur Farbenkupferstiche, farbige Lithographien, Farbenholzschnitte werden gefordert, auch die photomechanisch hergestellten Illustrationen der modernen Zeitschriften lassen von Jahr zu Jahr dem Farbendruck mehr Raum. — Das ist technisch ausführbar, seit wir in der Lage sind, durch Anwendung des Dreifarbendruckes auf die Autotypie farbigen Buchdruck zu liefern, und damit unmittelbar nach Originalgemälden Farbendrucke auf photomechanischem Wege herzustellen. Aus der Sprache der Technik in unser geliebtes Deutsch übertragen, würde dieser Satz etwa so lauten: Wir können heute Druckplatten herstellen, die, in den Letternsatz eingefügt, auf der Buchdruckerpresse druckbar sind, und uns ein farbiges Abbild eines Gemäldes liefern, ohne dass dieses von fremder Hand nachgezeichnet wurde, allein durch Hilfe der Photographie und der Ätzung.

Wie hoch diese moderne Errungenschaft zu bewerten ist, und wie sie ermöglicht wurde, mag mit ein paar Worten hier dargelegt werden. Vor Ausbreitung der Photographie war eine Wiedergabe eines Gemäldes nur durch den Kupferstecher, Holzschneider oder Lithographen möglich, die stets nach ihrem Temperament, Können und Schulerziehung das Urbild bei der Aufzeichnung umgestalteten. — Dann gelang es mit Hilfe des Chromatgelatineverfahrens der Photozinkographie, Zinkplatten so zu präparieren, dass man die photographische Aufnahme eines Bildes darauf fixieren und durch Ätzung druckbar machen konnte. Anfangs musste man sich mit der Wiedergabe von Strichzeichnungen begnügen. Aber Meissenbach begann 1883 durch ein ganz feines Liniennetz (Raster) hindurch die Chromatgelatineschicht Platte unter dem photographischen Negativ zu belichten und dadurch alle Schattenflächen in Punkte zu zerlegen. Diese Punkte blieben bei der nachfolgenden Ätzung erhaben stehen und aus ihnen setzte sich, je nach ihrer Grösse und Dichtigkeit, das abgetönte

Digitized by Google

Bild zusammen. Nach diesem sogen. Autotypieverfahren sind die Mehrzahl der heutigen Illustrationen auch in unserer Zeitschrift hergestellt.

Parallel mit dieser Erfindung ging die Ausbildung des Farbendruckes auf Grund der Photographie. Man hatte bisher jede Farbe eines Buntdruckes auf einer eigenen Platte aufgezeichnet, diese mit der betreffenden Farbe eingewalzt und dann den Druckbogen der Reihe nach über sämtliche Steine laufen lassen. Für bessere Arbeiten hatte man in der Regel 12—15 verschiedene Farbentöne, also auch so viel Steine angewandt, während doch alle Farben aus den drei Grundtönen, gelb, blau, rot bestehen und eigentlich durch richtige Mischung dieser drei Farben jede Tonnüance darstellbar sein müsste. Erst die Photographie bot die Möglichkeit, jedes Bild genau in diese drei Grundfarben zu zerlegen. Durch Sensibilisieren der Platten und Einschieben farbiger Gläser gelangte nach langwierigen Experimenten endlich Vogel in Berlin zu diesem Ziele. Er machte von einem Bilde drei Negative. Das erste lieferte eine Druckplatte, auf der nur die roten Töne des Bildes in allen Abstufungen erschienen, das zweite lieferte die Gelbplatte, das dritte die Blauplatte. Man brauchte nur diese Platten mit der betreffenden Grundfarbe einzuwalzen, den Druckbogen über jede Platte laufen zu lassen, um die Farben genau wieder in der Mischung und Stellung des Originalbildes zu erhalten.

So einfach im Prinzip die Sache erscheint, so ungeheuere Schwierigkeiten bot die Ausführung, besonders die von Vogel in Verbindung mit Ulrich erreichte Übertragung des Dreifarbendruckes auf das oben besprochene Autotypieverfahren. Die richtige Ausscheidung der Farben in den Negativen, die Herstellung dreier Negative von absolut gleicher Grösse und gleicher Dichtigkeit trotz verschiedener Expositionszeit, danach die Übertragung auf die Zinkplatte und die Ätzung, verlangen bereits eine grosse technische Sicherheit und bringen zahlreiche Störungen mit sich. Sehr sorgfältig muss dann der Druck der drei Farben erfolgen, da die geringste Abweichung in einer Druckfarbe die Harmonie aller Töne stört, die drei Töne absolut genau aufeinander treffen müssen, wobei jeder Temperaturwechsel die Grösse des Druckbogens ändert. Auch dann noch fallen die einzelnen Punkte, aus denen die Autotypien bestehen, nicht immer richtig aufeinander, so dass sogen. Moiréebildung entsteht. Auch die Reihenfolge der Farben ist wichtig, da die zuletzt aufgetragene am stärksten wirkt und übrigens grade die reinsten, lasierenden Farben meist nicht sehr lichtbeständig sind. — Wer diese Schwierigkeiten kennt, wird mit doppeltem Interesse die Fortschritte des Dreifarbenbuchdruckes verfolgen und seine Resultate richtig schätzen.

Trotz aller Hemmnisse können wir also heute ein Gemälde auf photomechanischem Wege getreu in den Farben des Originales reproduzieren. Doch ist nicht zu vergessen, dass dabei noch vom persönlichen Geschick des Photographen, des Chemitypisten, des Druckers die Treue und Güte der Wiedergabe in jeder Hinsicht abhängig bleibt, dass somit jeder gelungene Dreifarbenbuchdruck ein kleines Kunstwerk darstellt. — Aber der Vorzug der Treue und zugleich Billigkeit der Wiedergabe ist so eminent, dass keine moderne Kunstzeitschrift mehr ohne Autotypiedreifarbendrucke denkbar ist, dass wir uns allmählig daran gewöhnen, solche Beigaben als selbstverständlich anzusehen. — Damit scheint nun der kühne Traum der Kunstdrucker erfüllt, die Meisterwerke der Alten, eines Tizian und Rembrandt, eines Raffael und Dürer, jedermann in ihrer farbigen Schönheit um ein Geringes zum Studium und zum Genusse darbieten zu können. Statt jener schwarz gedruckten Blätter, auf denen Tizians Assunta oder Rembrandt's Nachtwache, ihrer eigentlichen Schönheit, ihres Grundcharakters beraubt, nur als Formgerippe erkennbar blieben, soll man nun ihre koloristischen Reize geniessen können. Welche Perspektive eröffnet sich damit demjenigen, der in der Erziehung der Massen zu künstlerischem, d. h. heute zu malerischem Sehen einen der wichtigsten Faktoren der Volkserziehung sieht. — Und doch muss es trotz aller Fortschritte, nicht so leicht sein, Originalbilder alter Meister in guten, getreuen und billigen Farbendrucken wiederzugeben, da bisher niemand dies Wagnis in grossem Masstab unternahm. Denn die bekannten Farbendrucke der Arundel-Society, von Troitzsch u. a. kommen hier schon wegen ihres Preises nicht in Betracht.

E. A. Seemann in Leipzig hat den Versuch gewagt und ist offenbar auf dem besten Wege zum Erfolg. »Alte Meister« nennt er seine Publikation, die in Lieferungen erscheint und für 20 Mark jährlich 40 farbige Nachbildungen der Hauptwerke der Malerei aller Zeiten und Schulen bringen soll. Dabei wird jedes Blatt in einem kleinen Passepartoutrahmen mit Goldrand, jede Lieferung in praktischem Sammeleinband gegeben. Damit ist die Vorbedingung für seine weiteste Verbreitung in der Familie, in den Schulen und Lehranstalten aller Art gegeben, denen nicht mit teuren Prachtwerken, sondern nur mit billigen und inhaltsreichen Publikationen gedient ist. Nun werden gewisse Kritiker über das Unternehmen herfallen. Eine einzige vorzügliche Kopie eines guten Meisterwerkes ist mehr wert, als jährlich 40 kleine Nachbildungen, der unendliche Reiz eines Originalbildes kann niemals durch Autotypiefarbendrucke erreicht werden, für unser Volk ist gerade das Beste gut genug etc. etc. — wir kennen ja schon im Voraus all diese ebenso richtigen als billigen Einwände. Dass aber Tausende doch niemals in Ruhe und andauernd eine »vorzügliche Copie« eines »guten« Meisterwerkes studieren können (wo kann man das überhaupt ausser bei Schack?), dass für den Genuss der unendlichen Reize eines Originals nur sehr wenige genügend vorgebildet sind, dass von dem »Besten« leider das Volk nur theoretisch immer etwas abbekommt, das wird verschwiegen. — Prüft man aber unter Berücksichtigung der technischen Schwierigkeiten der Herstellung die schon vorliegenden Blätter des Seemann'schen Unternehmens, so wird man bewundern, was erreicht wurde. Van Eycks Mann mit der Nelke (Berlin, Gem.-Gal.) ist z. B. so wiedergegeben, dass der unendliche Detailreichtum in der Zeichnung der etwas trocknen, pergamentartigen Haut, die Weichheit des Pelzkragens, aber auch die charaktervolle Lebendigkeit des ausdrucksvollen Kopfes voll zur Wirkung kommt. Bei Melozzo da Forli's Engel mit der Laute sind die stumpfen, aber harmonischen Töne der Freskomalerei ebenso getroffen, wie bei Rembrandt's Nachtwache das mächtig durchbrechende warme Licht mit seiner Abstufung in die Helldunkeldämmerung des Hintergrundes. Die silberhelle Klarheit in Moretto's hl. Justina (Wien) ist ebenso ausgesprochen wie die pastose flächige Behandlung in Frans Hals' Lautenspieler (Rijksmuseum) oder die zeichnerische Einfachheit in Raffael's Madonna del Granduca. Doch das sind alles nur die vielversprechenden Anfänge. Schon die mir vorliegenden Probedrucke für die dritte Lieferung zeigen den Fortschritt, der in Hinsicht auf die Ausführung des Farbendruckes noch zu erwarten ist, z. B. in den vorzüglich gelungenen Aufnahmen der Dürer'schen Apostel (4 Temperamente Pinakothek) und einer wundervollen Madonna von Lotto.

Der Beweis ist geliefert, dass der Farbendruck für diese Aufgaben hinreichend leistungsfähig ist. Die Schwierigkeit liegt zunächst noch darin, dass die Farben-

UNIV OF MICH

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XII.

FRANCESCO COSSA, DER HERBST. BERLIN, KGL. MUSEEN

Dreifarbendruck v. Förster & Borries, Zwickau i. S.

Digitized by Google

aufnahmen bei fernen, schwer zugänglichen Werken nicht immer nach den Originalen gemacht werden können, sondern nur nach künstlerischen Kopien derselben. Aber es wird dahin kommen, dass immer mehr direkt nach den Originalgemälden die dreifache Aufnahme erfolgt, so dass die Vermittlung des Kopisten schliesslich entbehrlich wird. Hoffentlich findet ja das Unternehmen so viel Beifall und Ermunterung, dass die Herausgeber zu solcher stetiger Vervollkommnung Gelegenheit finden. Wer von allzu erhabener Höhe etwa die neue Publikation begutachtet, der mag bedenken, wie kurz eigentlich der Zeitraum ist seit dem Erscheinen der ersten Auflage der kunsthistorischen Bilderbogen des Seemann'schen Verlages mit ihren z. T. so primitiven Conturschnitten, wie segensreich aber diese Holzschnitte doch einst gewirkt haben und welch ungeheuerer Fortschritt nun in diesem neuen Anschauungsmaterial geboten wird, vor dem zum erstenmale Tausende eine Ahnung von der koloristischen Erscheinung so vieler, oft genannter, nur schwarz auf weiss ihnen bekannter Meisterwerke erhalten. Dann wird er auch diesen gross angelegten Versuch würdigen und ihm vollen Erfolg wünschen. *M. Schmid.*

Adolf Philippi, *die Kunst der Renaissance in Italien.* 2 Bände. *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und in den Niederlanden.* 1 Band. *Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien.* 1 Band. Leipzig und Berlin, E. A. Seemann. 1897—1900.

Der Verfasser hat die ungemein schwere Aufgabe, ein zusammenfassendes, belehrendes Buch über die Kunst des 15., 16. und 17. Jahrhunderts zu schreiben, fast bis zum Ende gelöst. Ein reifes Werk ist entstanden, das nicht im Kleide der Wissenschaftlichkeit stolziert im Kerne aber wissenschaftlich ist, ein Buch, das vollständig ist als ein rechtes Lehrbuch, nichts aus Laune oder privatem Geschmack übergeht und das dennoch unterhaltend, persönlich im Tone der Erzählung und in der Farbe des Urteils erscheint, die Arbeit eines historisch tief gebildeten Mannes, der die weite Litteratur kennen gelernt hat und zu verwerten weiss und trotzdem mit frischer Unbefangenheit seine Eindrücke vor den Kunstwerken selbst empfangen hat. In der reinen und geschmackvollen Darstellung ist nichts von der Ermüdung des Buchstudiums zu spüren, viel dagegen von dem freudigen Genuss, den die Betrachtung der Kunstwerke gewährt.

Die Gliederung des grossen Stoffes ist übersichtlich. Man findet sich sehr rasch in den Bänden zurecht. Bei dem relativ knappen Raum, der dem Verfasser zur Verfügung stand — in 2 Bänden von 800 Seiten wird die ganze italienische Renaissance geschildert — scheint die behaglich eingehende Darlegung doch nirgends unterdrückt. Sehr zum Vorteil der belehrenden Wirkung. Nichts schreckt den Leser mehr ab, als die hetzende, zeilensparende Kompendienkürze. Den Raum zur verweilenden Breite hat der Verfasser durch resolutes Überschlagen des vergleichsweise Nebensächlichen gewonnen.

Der erste Band enthält eine einleitende Schilderung der romanischen und gotischen Kunst auf italienischem Boden, der Kunst Giottos. Dann folgt die italienische Frührenaissance in der üblichen Gliederung, erst die Baumeister, dann die Bildner, endlich die Maler, erst Florenz, dann Umbrien, Rom, Ferrara, Padua. Der zweite Band behandelt in ähnlicher Gliederung die Hochrenaissance. Die grossen Individualitäten treten sehr stark hervor. Im dritten Bande wird die Kunst diesseits der Alpen besprochen, wobei die Plastik und auch die Architektur wenig berücksichtigt werden, und im Wesentlichen eine Geschichte der Maler übrig bleibt. Der vierte Band umfasst die italienische Kunst der Barockzeit, sowie die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts. Die Stilwandlungen auf dem Felde der Architektur, Skulptur und Ornamentik sind nur insofern beachtet, wie sie sich direkt von den grossen Individualitäten herleiten lassen.

Die Illustrierung ist sehr reich und gut, soweit das Vermögen der Zinkätzung reicht. Nicht nur die berühmten, immer wieder nachgebildeten Dinge werden geboten, auch viele weniger bekannte Bilder sind mit Geschick gewählt. Die Berliner Galerie ist ein wenig zu stark berücksichtigt (warum z. B. von Crivelli die Halbfigur der Heiligen, übrigens nicht ein Teil eines Triptychons, die doch eine besonders schwache Arbeit des Meisters ist?). In der Beachtung fremder Meinungen geht der Verfasser hin und wieder zu weit. Bei Erwähnung des aus der Dudley-Sammlung stammenden Frauenporträts von Velazquez in der Berliner Galerie hält er es z. B. für nötig in Parenthese zu notieren: von manchen als Kopie angesehen. Das selbständige Urteil des Verfassers ist stets gesund und unbefangen, ohne absichtlich originell zu sein. Widersprechen könnte man natürlich öfters. So ganz falsche Wertungen wie die des Piero di Cosimo, der unter dem Titel »Guter technischer Durchschnitt ohne tiefere Bedeutung« gebucht ist und von dem es heisst »er ist nicht originell, aber tüchtig«, sind zum Glück äusserst selten.

Das Werk, das weitergeführt werden soll und gewiss die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts noch behandeln wird, deckt sich in der Anlage und der Behandlungsart mit keinem vorhandenen Buche, hat besondere Lehrzwecke und Absichten, die es zum Nutzen der kunsthistorischen Bildung hoffentlich erreichen wird. *M. J. F.*

ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Hermann Struck, den wir mit dem radierten Greisenkopfe in den Kreis dieser Zeitschrift heute einführen, ist im März 1876 zu Berlin geboren und dort ansässig. Nach Besuch einiger Privatateliers hat er durch fünf Jahre auf der Akademie unter Max Koner gearbeitet und daneben bei Hans Meyer die Radiertechnik erlernt.

Vor zwei Jahren war bei Schulte eine Kollektivausstellung seiner Radierungen zu sehen, auch auf den grossen Kunstausstellungen war er mehrfach damit vertreten. Obgleich Hermann Struck im wesentlichen Bildnismaler ist, so giebt er sich in seinen Radierungen zumeist als modern empfindenden Landschafter. Zu seinen besten Arbeiten gehört auch das Blatt nach Olof Jernberg's »Erntezeit«. Unser heutiges Blatt ist jedenfalls durch die breite, und kraftvolle Technik und das reiche Licht von vortrefflicher Wirkung. *K.*

Der Herbst von Francesco Cossa ist eine interessante Erwerbung der Berliner Galerie aus den letzten Jahren (1894). Die Tafel (115×71 cm) gehört zu einer Folge von Jahreszeiten und befand sich ursprünglich im Dominikanerkonvent zu Ferrara. Das Werk wurde früher als Cosimo Tura bezeichnet. Die dreiviertel lebensgrosse Figur ist in ihrer Natürlichkeit ebenso wie die Landschaft und die ganze Komposition äusserst reizvoll.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Dreifarbenbuchdruck v. Förster & Borries, Zwickau i.S.

Digitized by Google

Aus Olof Jernberg's Skizzenbuch.

OLOF JERNBERG

VON WOLFGANG VON OETTINGEN.

Mit einer Radierung von HERMANN STRUCK.

UNTER den Landschaftsbildern unserer Ausstellungen fällt alljährlich eine Anzahl eigentümlicher Arbeiten herausfordernd in die Augen: schon von weitem zieht ihre ausserordentliche Leuchtkraft die Aufmerksamkeit auf sich, beim Näherkommen zeigt sich eine rauhe, gleichsam unwirsche Technik, mit der, unter grimmigen Pinselhieben, ein möglichst schlichtes Motiv dargestellt ist, und das Ganze erweckt die Überzeugung: das hat ein Mann gemalt. Der nächste Gedanke wird sein: der Maler ist Olof Jernberg — und selten wird diese Schlussfolgerung getäuscht haben.

In der That gehört Jernberg, dem diese Zeilen deshalb gewidmet sind, zu den charaktervollsten unserer Landschaftsmaler. Er sagt sein Wort mit Klarheit und Energie; ohne zu mildern, ja oft recht rücksichtslos trägt er seine Meinung, sein künstlerisches Thema vor und bekümmert sich herzlich wenig darum, ob er das Publikum damit angenehm berührt oder abstösst. Er macht keine Zugeständnisse, weil sein inneres Gesetz kategorisch verlangt, dass er seine Aufgabe nicht anders löse als er sie sich gestellt hat; und wenn er im Laufe seines Lebens nicht immer genau der nämliche geblieben ist, so liegt das nur daran, dass er nicht von Anfang an in ein und derselben Überzeugung verharrte, sondern eine naturgemässe und gesunde Entwicklung durchlebt hat. Gab doch die Zeit, in der er aufwuchs, ihm gerade dazu die beste Gelegenheit.

Denn wer das Thun und Wesen unserer Maler beobachtet, muss zugestehen, dass sich seit zwei bis drei Jahrzehnten ein Wettstreit zwischen der bis dahin als untergeordnete Gattung geltenden Landschaftsmalerei und der für vornehmer gehaltenen Figurenmalerei abgespielt hat, und dass es schliesslich zu einer Gleichschätzung beider Künste gekommen ist. Dieses Ergebnis beruht auf einer allmählich eingetretenen Veränderung unserer ästhetischen Ansprüche und hauptsächlich auf den in entsprechender Weise gewachsenen Leistungen der Landschafter. Wir verlangten ehemals vom Maler, dass er uns möglichst deutlich und ausführlich möglichst bedeutende und sinnreiche Dinge erzähle; der Maler sollte wohl gut malen können, vor allem aber musste er Erfinder

oder Darsteller sein, also ein schöpferischer Psychologe, ein Dichter, ein Novellist, und unter Umständen ein gebildeter Historiker. Das sind nun die wenigsten bildenden Künstler, aber wir liessen manche als Maler gelten, die leidliche Zeichner waren und im übrigen geistreiche, pathetische, anmutige oder geschickte Einfälle hatten, und wir begnügten uns mit ihren malerisch meist unzulänglichen, weil nicht rein malerisch empfundenen Darstellungen der interessanten Gegenstände. Jetzt dagegen verlangen wir mehr; wir bewundern das Kunstwerk, das der Maler im Mittelpunkte seines Talentes concipiert, das heisst vom ersten Gedanken an ganz eigentlich als Maler aufgefasst hat, und das seine Seele, deren Sprache nicht Worte, sondern Farben und Linien sind, so recht aus sich heraus, als echtes Malerstück, ans Licht bringen konnte. So hat sich denn bald gezeigt, dass solchen Anforderungen eher die Landschafter genügen als die Figurenmaler. Diese scheitern zu leicht an den unkünstlerischen Seiten ihrer Stoffe, jenen ist ein solcher Zwiespalt erspart, denn die Natur ist schlechthin malerisch und unerschöpflich an Motiven, deren Inhalt sich ohne Rest in Farben ausdrücken lässt. Hat also ein Maler mit gesunden, ehrlichen Augen und technisch sicherer Hand auch Sinn und Herz für die Natur, so muss ihm wohl gelingen, seine Aufgabe echt künstlerisch, unter Einsatz seiner Persönlichkeit und daher individuell und mit tief eindringender Auffassung zu lösen.

In diesem Sinne hat sich aus der stark stilisierenden älteren Landschaftsmalerei unseres Jahrhunderts die neuere entwickelt; und diese Entwicklung, ein stetiges Fortschreiten in der Richtung auf das Wahrhaftige, innerlichst Erlebte, unverfälscht Gegebene, als mitstrebender Zeitgenosse zu teilen, war Jernberg zu seinem Glücke vergönnt.

Olof Jernberg ist trotz seines Namens und obgleich sein Vater, der Figurenmaler August Jernberg, aus Schweden eingewandert war, ein Deutscher. In Düsseldorf, am 23. Mai 1855, geboren und daselbst aufgewachsen, hat er, seine Studienreisen abgerechnet, dauernd dort und in der Umgegend gelebt und gearbeitet; ja man kann sagen, dass er seine künstlerische Eigenart im wesentlichen unter dem Einfluss der niederdeutschen Ebene ausgebildet hat. Dabei darf man ihn, streng genommen nicht zur Düsseldorfer Schule rechnen, zu der er doch seinem Studiengang nach, zunächst gehört.

Denn nachdem er das Gymnasium und die Realschule seiner Vaterstadt bis zu seinem 16. Lebensjahre besucht und darauf sich entschlossen hatte, seine Zeit allein auf die Malerei zu verwenden, bezog er, wie es sich fast von selbst verstand, die Düsseldorfer Kunstakademie, die wohl jedem Kinde der Stadt, das sich dem Künstlerberuf widmen will, wenigstens die erste Erziehung angedeihen lässt und die Elemente der Kunst beibringt. Sie erntet dafür nicht immer Dank, wie ja alle Akademien sowohl unter den Künstlern wie unter den Kunstfreunden eine starke Partei gegen sich haben. Dennoch würden sie schwer zu entbehren sein, denn sie geben durch ihren methodischen Unterricht den Künstlern das Rüstzeug in die Hand, ohne das selbst ein Genie nicht sicher arbeiten kann. Düsseldorf, jetzt eine wohlhabende, ja reiche Industriestadt, ist durch das blosse Vorhandensein der Akademie s. Zt. zu einer Kunststadt gemacht worden, und auch heute noch bildet diese Anstalt wenigstens einen der künstlerischen Mittelpunkte und vermittelt

Zusammenstellen der Heugarben. Naturskizze von O. Jernberg.

Digitized by Google

Tagesende. Gemälde von Olof Jernberg.

Geselligkeit und Anregungen, ohne welche die Künstler nun einmal nicht existieren können. An ihr also lernte Jernberg in den Elementarkursen und darauf im Antikensaal die Handgriffe und ersten Fertigkeiten seiner Kunst und trat, als seine Neigung zur Landschaftsmalerei sich vollständig geklärt hatte, in die Klasse Eugen Dücker's ein, der kurz vorher nach Düsseldorf berufen worden war.

Dücker brachte ein eigenes Element dahin. Die Düsseldorfer Landschafter standen um jene Zeit, in der Mitte der siebziger Jahre, gewissermassen noch unter dem Einflusse Lessing's und der Historienmaler. Sie konnten sich noch nicht recht zu einfachen, rein landschaftlichen Motiven entschliessen, sondern hielten darauf, eine stark gewürzte Stimmung, eine romantische Staffage, kurz etwas Besonderes mit Berg, Thal, Gefilde, Meer und Himmel zu verbinden. Andreas Achenbach, dessen erstes durchschlagendes Werk der schreckliche Untergang des »Präsident« im Eismeer gewesen war, war zu grandiosen Eifellandschaften in Sturm und Gewitter, dann zu virtuosen Marinen übergegangen; sein Bruder Oswald beutete Italien aus und schuf bestechende Phantasiestücke der Koloristik; andere verbreiteten sich an den Ufern des Rheins und in den Bergen der Eifel oder des Taunus und verfielen gewöhnlich in eine konventionelle Verzauberung der an sich so reichen und charaktervollen Gegenden. Dücker dagegen, ein feiner stiller Beobachter, der einsame Strandpartien an der Ostsee, ruhige Buchten unter hellem Himmel, anspruchslose Wald-, Wiesen- und Dorfmotive malt, legt wenig Wert auf Inscenierung, sondern geht mit unglaublicher Sorgfalt der Wahrheit im einzelnen nach. Er lehrt vor allem richtig sehen, Ursachen und Wirkungen der Beleuchtungs- und Farbenphänomene erkennen und auffassen, diese Logik der Natur respektieren und den Wert des Bildes auf die treu erschauten Reize des Motives gründen. Seinem Geschmacke folgend, vermeidet er pathetische und wuchtige Scenerien; sie würden der Gewissenhaftigkeit seiner Darstellung wohl auch Unerreichbares zumuten.

Es ist für Jernberg charakteristisch, dass er sich gerade Dücker zum Lehrer wählte. Wie er, mitten im Künstlerkreise lebend und mit allen geltenden und neu aufkommenden Richtungen bekannt, sich weder von der Geschichts- noch von der gerade in Düsseldorf so beliebten und dankbaren Genremalerei hatte fesseln lassen, so ging er, als Landschafter, auch nicht auf die verlockenden Künste der älteren Schule ein, sondern wandte sich, vermutlich einem glücklichen Instinkte folgend, an den strengen, oft nüchternen Meister, der ihn vor allem in der Treue gegen die Natur schulen konnte. Unter Dücker hat Jernberg die ganze weitere akademische Lehrzeit durchgemacht und ist später von 1882 bis 1898 an seiner Seite als Hilfslehrer thätig gewesen.

Digitized by Google

Heimkehr. Von O. Jernberg. Essen, Galerie Girardet.

Damit ist aber weder gesagt, dass er in Dücker's Art vollständig aufging, noch dass er von Anfang an ganz vollbewusst nach eben solcher Selbständigkeit gegenüber den herrschenden Richtungen gestrebt hätte. Vielmehr liess Jernberg sich damals von einzelnen Meistern, die er bewunderte, noch soweit imponieren, dass er in ihrer Weise zu malen versuchte. In Düsseldorf schwebte ihm Dücker selbst als Ideal vor; bald darauf, nachdem er 1878 und 79 zuerst ausgestellt hatte und 1880 nach Paris gegangen war, gerieth er in den Bannkreis der dortigen grossen Landschafter. Diese starken und besonderen Talente waren ihm sympathisch und imponierten ihm, obgleich sie mit der Natur weit selbständiger verfahren als der viel objektivere Dücker. Corot, der liebenswürdigste Verehrer des silbergrauen Dunstes, der zartfühlende Darsteller des blinkenden Thaues, der blühenden Wiesen und säuselnden Gesträuche, zog Jernberg's ihm antipodisch entgegengesetztes Wesen, vermutlich eben durch den klaffenden Kontrast, ganz wunderbar an; neben ihm Daubigny mit seinen breiten, einfachen Flachland-Motiven in ruhigen Tönen; auch der kräftige Rousseau, der Maler des alten formenreichen Hochwaldes, erregte in Jernberg den Wunsch, er möchte so malen wie jener. Zum Glück fand der Begeisterte in Hugo Salmson, dem tüchtigen schwedischen Landschafter, für seine Pariser Zeit einen guten Berater, der ihn zusammenhielt und verhinderte, dass er sich wirklich zersplitterte. Eine Marine, die Jernberg damals nach einer Studienreise in der Bretagne malte, zeigt in der That noch erst wenig Eigenart, aber doch viel ernsthaftes Streben und ein wohlerworbenes Können.

Nach Düsseldorf zurückgekehrt, begann Jernberg sich eindringlicher auf sich selbst zu besinnen. Einer ausgesprochenen Vorliebe folgend, hatte er schon in der Schülerzeit seine Phantasie an ganz bestimmten Gegenden, nämlich an den flachen Küsten Schwedens, Hollands und Belgiens genährt, wenn er nicht überhaupt daheim bleiben musste und dann die Rheinniederung studierte. Doch stellte sich heraus, dass eigentlich weder das Meer, noch der weite Horizont ihm dabei zusagte und dass vielmehr die behagliche und malerische Unkultur der Ländlichkeit, die Phantastik und Koloristik der dürftigen Dorfarchitektur, das Wesen des Ackerbaues ihn beschäftigten. So malte er den holländischen »Dünenhof«, dessen Original in der Düsseldorfer Kunsthalle hängt: sandiges, welliges Terrain mit einem Bestand von dürftigen und harten Kräutern; ein paar formlose Häuser hingelagert, ein Kirchturm in der Ferne und als Staffage ein schwankender Wagen auf hohen Rädern nebst ein paar wandernden Frauen; über alledem ein wolkenloser, flimmernder Sommerhimmel, der ohne Erbarmen seine Gluten und Lichter herabsendet und dadurch dem Maler gut benutzte Farbenprobleme bietet.

Auf ähnliche Motive kam Jernberg öfters zurück; gelegentlich, aber selten giebt er dabei der Staffage mehr Bedeutung. So steht eine »Strandscene« aus früherer Zeit — Fischhändler, die den Fang unter sich verteilen — ziemlich vereinzelt da; hier liegt das Gewicht entschieden auf den kräftig charakterisierten Gruppen der Männer und Weiber. Wo sonst die Staffage in den Vordergrund tritt, da ist sie gewöhnlich aufs engste mit dem Landschaftsmotiv verbunden und in gleichem Werte wie jenes gehalten. Der Schäfer z. B., der seine Herde im Mondschein durch den Waldweg nach Hause führt, geht samt den Tieren in seiner koloristischen Funktion völlig auf (Galerie Girardet in Essen); auf dem Bilde »Tagesende« ist die Scene der Anbetung des Viaticums durch heimkehrende Frauen nur gleichsam als stimmungs-

Digitized by Google

volle Ergänzung der abendlich melancholischen Dorfansicht eingefügt — eine bei Jernberg ganz unerwartete eigentlich romantische Wendung.

Denn im allgemeinen entwickelte sich der Künstler keineswegs in der Richtung auf das Sentimentale. Im Gegenteil! Er trat allmählich in eine Periode von ganz eigentümlich rauhem Pathos. Das war nicht das Pathos eines pittoresken Landschaftsmotivs, wie man es sonst in wilden Felsenbildungen, Wasserfällen und Bergtrümmern sucht und findet, sondern es bestand in einer leidenschaftlichen Steigerung der malerischen Eigenschaften irgend eines ganz einfachen, scheinbar trivialen Vorwurfs. Wir sehen ein flaches Feld, auf dem einige Personen Garben zusammenstellen: Der Inhalt dieses Bildes ist die Zusammenfassung des Ackerlandes mit der Luft, die wildbewegt zwischen Licht und Schatten, schwer und doch leuchtend, ohne heroisch-gewitterhaftes Wolkengebirge und doch grandios darüber hängt. Ein ähnliches Problem löst das Gemälde »Feldpartie im Juni« (Galerie Ravené in Berlin). Hier ist aber die Aufgabe noch wesentlich schwieriger gestellt. Unter einem wüsten Himmel mit gewaltigen weissen und grauen, mehr zerrissenen als geballten Wolken führt eine Frau eine weisse Kuh über Felder: ein Quartier von blühendem, scharlachrotem Mohn ist zwischen dem Grün ausgegossen und giebt den Grundton zu einem Farbenaccord, den nur der kühnste Meister zu ersinnen und nach heisser Arbeit glücklich aufzulösen vermochte.

Es scheint, dass nur solche Motive, in denen Wolkeneffekte und die sogenannten »schweren Lüfte« die Hauptsache sind, Jernberg's Abneigung gegen weite Horizonte überwinden. Er kehrt von ihnen immer wieder zu beschränkteren Ausblicken zurück. Seine Lieblingsgegenstände sind ohne Zweifel die Felder und Wiesen dicht an den Dörfern, deren Häuser und Baumgruppen den Hintergrund füllen; ferner die Zwischengebiete zwischen Wiese und Wald, die Raine mit einzelnen Gebüschen und Bäumen, mit Gräben und Bächen; endlich Land- und Waldwege, die zwischen den einfassenden Bäumen die Luft und die Nachbarschaft durchblicken lassen. Diese ausgefahrenen Wege, Wälder und Wiesen sieht er am liebsten im Herbst, wenn das bunte Laub den Boden bedeckt und nur noch dünn an den Ästen haftet, oder im Winter, wenn die scharfen Äste sich hart von dem blauen Himmel abheben und der Schnee seine leuchtenden Flecken auf das Erdreich setzt.

Alle diese einfachen Motive würden nicht eben interessant sein, machte sie nicht der Pinsel Jernberg's bedeutend. An ihnen zeigt sich, dass die vorhin gekennzeichnete Steigerung der Landschaftsmalerei durch die intimer und persönlicher gewordene Auffassung und Darstellung der Landschaft ihre Vollendung dann erreicht, wenn der Maler, statt sich im Auslande mit merkwürdigen und aufregenden Motiven abzugeben, seine Gegenstände in der nächsten Nähe sucht. Wenn sein Natursinn, die Freude an der herrlichen Schöpfung in jeder ihrer Erscheinungen, sich liebevoll in die vertraute Heimat versenkt und er eindringlich genug beobachtet, um selbst die zartesten Motive zu ergreifen und richtig miteinander zu verbinden, so wird er schlechthin jedes Fleckchen Erde durch seine persönliche Energie künstlerisch gestalten. Aber freilich, nicht jeder darf das wagen, denn wie wenige verlassen die Oberflächen, um das Verborgene und doch Vorhandene schöpferisch hervorzuholen! Gerade darauf wurde Jernberg geführt. Schon früher, in der Lehrzeit, war er statt Studienreisen zu unternehmen mehr als einmal zu Hause geblieben, um aus der Umgebung Düsseldorfs Motive herauszufinden, die andere für nicht malbar hielten. Er wird wohl an ihnen gespürt haben, wie mächtig die eigene Kraft wächst, wenn das Werk, zu dem sie angespannt wird, aus einem dem Menschen völlig angehörenden Boden erwachsen soll. Als er sich daher, gegen 1890, entschloss, eine längere Zeit in Angermund bei Düsseldorf zu wohnen und diese feuchte, wald- und feldreiche Gegend auszubeuten, setzte er nur fort, was er, vielleicht als der erste unter den jüngeren Künstlern Deutschlands und weit eher als die Kunstschriftsteller geraten hatten dergleichen zu thun, schon längst geübt hatte. Er versenkte sich so tief mit der ganzen Hartnäckigkeit seines Charakters in die Natur, die er

Oktobermorgen. Von O. Jernberg.

Digitized by Google

kannte und liebte, dass seine Auffassung sowohl als seine Technik sich an ihr läuterten. Das Streben nach gesteigerten Effekten verliess ihn allmählich; er wurde einfacher und gewissermassen wahrer. Zugleich aber bereicherte sich seine Darstellung an Mitteln: er sah immer mehr, er begriff immer lückenloser den schönen Zusammenhang aller Motive, und er fand immer leichter die Möglichkeit, auf dem Wege vom Auge zum Pinsel nichts zu verlieren, was des Behaltens wert war.

In jener Zeit schuf Jernberg neben zahlreichen, meist kleinen Gemälden und prachtvollen Studien auch Radierungen nach ähnlichen Motiven. Es sind Blätter von herbem Ernst und grosser Wirkung; die Übersetzung der koloristischen Probleme in die schwarzweisse Skala ist wie bei den Kreidezeichnungen sehr kühn und mit originellen Mitteln durchgeführt.

Und noch eine Folge ergab sich aus seinem innigen Verkehr mit der heimatlichen Natur. In den letzten Jahren ist Jernberg immer milder und massvoller geworden. Ohne weichlich oder schwächlich zu sein, beginnt er, die oft schwer hinzunehmende Rauheit seiner früheren Jahre zu dämpfen. Man sieht, dass er der Herrschaft über die Motive stets sicherer wird, dass der Kampf, den er mit ihnen führen musste, um sie sich anzueignen, aufhört. Deshalb wendet sein Interesse sich allmählich auch sanfteren Problemen zu, die er sanft behandelt. Bei manchen Künstlern würde eine solche Wendung nicht unbedenklich sein, wir müssten fürchten, dass mit dem Siege eine Erschlaffung über sie käme: bei Olof Jernberg, dem ehrlichen und feurigen Ringer, ist diese Gefahr wohl ausgeschlossen. Ein Geist wie der seinige ermüdet nicht; er wird den unerschöpflichen Reichtum, den die Natur ihm offenbart, in immer frischem Schaffen verwerten und ein bequemes Ausmünzen des Erworbenen den Manieristen überlassen.

Aus Olof Jernberg's Skizzenbuch.

RODE UND NOTKE, ZWEI LÜBECKER MALER DES 15. JAHRHUNDERTS

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT.

(Schluss.)

Merkwürdig im Gegensatz zu Rode steht nun der andere Maler, bei dem wir umgekehrt zu Werke gehen müssen. Während wir bei dem besprochenen Künstler von einer einheitlichen Bildergruppe ausgehen konnten, der wir nach einer Aufschrift den Malernamen Hermen Rode beilegten, haben wir hier umgekehrt eine ganze Reihe von urkundlichen Notizen über einen Maler, der in Lübeck offenbar eine beträchtliche Rolle spielte, dessen künstlerische Leistungen uns aber nicht so ungesucht klar entgegentreten.

Es ist *Bernt Notke*.

Die Angaben, die ich früher über diesen Maler zusammenstellte,[1]) sind seitdem durch allerlei Notizen bereichert worden, die Herr Staatsarchivar Prof. Hasse gefunden und mir freundlichst zur Verfügung gestellt hat, wofür ich ihm ganz besonderen Dank schulde. Darunter ist hauptsächlich von Interesse ein »Geburtsbrief«, der auf seine Stellung in Lübeck einiges Licht wirft.

Bernt Notke wurde spätestens ungefähr 1440 in dem kleinen Orte Lassahn bei Ratzeburg geboren. Wo er seine Lehr- und Gesellenzeit zugebracht hat, ist nicht bekannt, aber offenbar nicht in Lübeck, wenigstens seine Gesellenzeit nicht, denn 1467 erfahren wir, dass er dort zwar als Meister, aber nicht als zünftiger Meister ansässig ist. Er hatte also wohl die Vorbedingung, in Lübeck als Geselle seine Zeit abgearbeitet zu haben, nicht erfüllt. Deshalb legen auch die Lübecker zünftigen Meister den Gesellen, die bei Notke arbeiten, Schwierigkeiten in den Weg, in Lübeck selbständige Meister zu werden, und der Rat zu Lübeck sieht sich eben 1467 veranlasst zu erklären, dass der Dienst bei Notke den Gesellen nicht zum Schaden gereichen solle, und dass, wenn einer von den Zünftlern den Notke wegen irgend einer Sache beschuldigen wollte, er dies nur vor dem Rate der Stadt thun dürfte.

Wir sehen also hieraus, dass Notke eine Art Ausnahmestellung einnahm. Trotzdem beschäftigte ihn die Marienkirche,[2]) für die er 1470 einen Wetterhahn und Turmknauf zu vergolden hatte. 1471 erfahren wir aus dem Testament eines Lübecker Bürgers *Johannes Biss*, dass Notke eine Altartafel für ihn malt. Der Testator Biss bestimmt, dass diese Tafel nach Frankfurt a. M. kommen solle auf den Altar der heiligen Agnes in der Heiligengeistkirche. Biss stammte nämlich aus Frankfurt und stand, was uns bei diesem Auftraggeber besonders interessiert, in Geschäftsverbindung mit der Fust-Schöffer'schen Druckerei, die ihren Geschäftssitz in Frankfurt hatte, und von der er gedruckte Bücher bezog, um sie dann in Lübeck und weiter in den Ostseegegenden zu vertreiben. Er starb vor 1480 und stand damals noch in beträchtlicher Schuld den Mainzer Druckern gegenüber[1]). Ein Aktenstück im Niederstadtbuch vom 7. Januar 1471 spricht von einem Streit, in dem der Maler mit dem Ratsschreiber Marcus Melman in einer Ehesache wegen Juttike, der Tochter des Lübecker Bürgers Hans Buck lag, doch ist nicht klar, ob es sich um die eigene Verehelichung handelt.

Im Januar 1474 wird Notke noch als Einwohner, noch nicht als Bürger Lübecks genannt.

1479 kaufte er in der Breitestrasse in Lübeck das Haus Nr. 774 (jetzt Nr. 9), befand sich also schon in gutem Wohlstand.

In demselben Jahre malt er für den Bischof von Aarhus in Dänemark, Jens Iversen Lange, den Hochaltar zur Ausschmückung seiner Domkirche und am 3. April 1482 bescheinigt er, volle Bezahlung dafür erhalten zu haben, und zwar heisst es in der Quittung *»für alles was ich für ihn gemacht habe, seine Tafeln und Figuren in seiner Domkirche«*. Ob er für diese Arbeiten selbst in Aarhus war, ist sehr zweifelhaft, im Juli 1481 jedenfalls erscheint er in Lübeck als Zeuge. Als der Bischof von Aarhus bald darauf stirbt, macht Notke dennoch Geldforderungen geltend und mahnt, wie es scheint, deshalb hauptsächlich den in Lübeck anwesenden Biörn Esberszen, der vielleicht Vertreter des Bischofs war, und der, wie der dänische Reichsrat behauptete, durch diese Verfolgungen des Notke gestorben sei. Auf dem Hansetage von 1484 lässt sich der Reichsrat Erik Ottenszen überhaupt nicht sehr milde über den Maler aus. Er sagt von ihm, »er kennte wohl seine Lügen, listigen und falschen Worte« und behauptet, er hätte dem Esberszen das Geld »mit Unwahrheit, Falschheit und falschen Zeugen« abgenommen und erbietet sich sogar, für jeden lübeckischen Schilling einen lübeckischen Gulden zu geben,

1) Lübecker Malerei und Plastik, S. 35.
2) Zeitschrift für Lübeckische Geschichte V, S. 162.

1) Vgl. Paul Schwenke, Untersuchungen zur Geschichte des ersten Buchdrucks, Festschrift zur Gutenbergfeier, herausgegeben von der Kgl. Bibl. in Berlin 1900. S. 69.

wenn man ihm die Berechtigung der Forderung beweisen könne. Man scheint aber diese Streitfrage fallen gelassen zu haben, wenigstens sind keine weiteren Nachrichten darüber vorhanden [1]).

Inzwischen hatte Notke auch schon einen neuen Auftrag nach auswärts erhalten. Der Bürgermeister Hagenbecke der Stadt Reval bestellte bei ihm den Hochaltar für die Heiligengeistkirche seiner Stadt, derselbe wurde 1483 gemacht, wie eine Inschrift darauf besagt, und im nächsten Jahre 1484 schreibt Notke nach Reval und bittet um noch rückständige Zahlungen für diesen Altar. Der Brief befindet sich in Reval im Stadtarchiv, er ist vom Mai datiert, und zwar in Stockholm, und so erfahren wir, dass der Künstler *1484* in *Stockholm* war, und wissen wenigstens sicher von einer seiner Reisen.

Von nun an hören wir lange nichts, vielleicht ist er eine Zeit lang in Schweden geblieben.

Erst im März *1501* erfahren wir wieder von ihm durch sein in Lübeck gemachtes Testament [1]). Es geht daraus hervor, dass er krank ist, ferner dass er eine Tochter Anneke hat und, wie es scheint, auch noch ein irrsinniges Kind, dass seine Frau nicht mehr lebt, und dass nach Erfüllung einer Reihe von Bestimmungen sein Haus und all sein Eigentum zu Geld gemacht und zu Ehren Gottes verwandt werden soll.

Aber er stirbt noch nicht. In den Jahren 1504 und 1505 wird er häufig im Nieder-Stadtbuch genannt, als Zeuge, als Vormund und als Bevollmächtigter, und Ostern 1505 wird er Werkmeister der St. Petrikirche und ist auch noch 1511 in diesem Amte. Gestorben ist er vermutlich 1517 oder kurz vorher, da 1517

Abb. 11. Von den Innenflügeln des Aarhuser Altars. (Nach Beckett, Altartavler i. Danmark.)

1) Vgl. Hansarecesse Abt. III Bd. I, S. 439, 454, 483.

1) Lübecker Staatsarchiv.

Digitized by Google

Abb. 12. Vom Rosenkranz-Altar. Museum zu Lübeck.

(Martini) sein Haus in der Breitenstrasse, in dem er gewohnt hatte, verkauft wird.

Von Kunstaufträgen hören wir in dieser ganzen späteren Zeit nichts.

Ist dies auch nicht gerade eine wirkliche Lebensgeschichte des Malers, so ist es doch immerhin für einen deutschen Maler des 15. Jahrhunderts verhältnismässig viel, was wir von ihm erfahren, speziell in Lübeck hören wir von keinem anderen Maler auch nur annähernd so oft, und dementsprechend wird auch unsere Neugier angeregt, diesen Mann von seiner künstlerischen Seite her kennen zu lernen.

Da ist es nun natürlich, dass wir uns zunächst nach den Werken umsehen, die als seine Schöpfungen urkundlich erwähnt werden.

Die Altartafel, die Johann Biss 1471 für Frankfurt a. M. bestimmte, ist nicht mehr nachzuweisen, denn zur Zeit der Reformation wurden aus der Heiligengeistkirche die katholischen Bilder entfernt; seit 1840 existiert auch die Kirche selbst nicht mehr.

Dagegen sind sowohl der Aarhuser Altar v. 1479 als auch der Revaler v. 1483 noch erhalten [1]).

Der Aarhuser Altar zeigt inwendig Schnitzwerk von einzelnen Heiligenfiguren; schliesst man die inneren Flügel, so erzählen acht gemalte Felder die Passion vom Ölberg bis zur Auferstehung (Abb. 11), schliesst man auch die äusseren Flügel, so erblickt man auf der Aussenseite in grossen Figuren die heiligen Clemens und Joh. den Täufer und darunter den Stifter Jens Iversen mit seinem Schutzpatron S. Johannes Ev. im Gebet zur Gruppe der heiligen Anna und der Maria gerichtet.

1) Abbildungen des Aarhuser Altares bei Francis Beckett, Altartavler i Danmark Taf. VI bis XVI, des Revaler Altares teilweise bei Neumann a. a. O. Taf. XIV.

Daneben sind auf feststehenden Flügeln zwei Scenen aus dem Leben beider Heiligen dargestellt. Auch die Predella wie die Bekrönung des Altares haben kleine gemalte Flügelthüren, die Bekrönung mit einzelnen Heiligen, die Predella mit der Messe des heiligen Gregor, einer andern auf das Leiden Christi bezüglichen Darstellung und Christus am Ölberg in zwei verschiedenen Momenten.

Der Revaler Altar ist etwas einfacher. Die Schnitzerei innen stellt das Pfingstfest dar und einzelne Heiligenfiguren. Die Aussenseite der Innenflügel zeigt gemalte Passionsscenen, die danebenliegenden Innenflächen der äusseren Flügel Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth. Auf dem ganz geschlossenen Altar sieht man Christus als Schmerzensmann und die heilige Elisabeth hinter Brüstungen, die mit Teppichen und Wappen geschmückt sind.

Beide Altäre haben im Gegensatz zu den übrigen Lübecker Flügelaltären des 15. Jahrhunderts in der Mitte oben noch einen kleinen Aufsatz mit Figuren.

Da mir der Revaler Altar nicht aus eigener Anschauung bekannt ist, so mache ich den Aarhuser zur Grundlage der Beurteilung [1]).

1) Er ist vor einigen Jahrzehnten von Magnus Peter-

Abb. 13. Vom Rosenkranz-Altar. Museum zu Lübeck.

Der Charakter dieser Malereien ist von dem derjenigen Rode's grundverschieden.

Notke sucht im Gegensatz zu Rode alles viel plastischer zu gestalten, er modelliert seine Figuren möglichst formenreich, der Knochenbau des Kopfes tritt deutlich hervor, und besonders die Sehnen und Muskeln unten am Gesicht und am Hals erfreuen sich seiner Aufmerksamkeit. Er benutzt zu diesem Zweck fest aufgesetzte Lichter, starke bläuliche Reflexe. Es findet sich nichts von der feinen Vertreibung der Farben, von der Weichheit und Einfachheit der Konturen, im Gegenteil sind zuweilen fast impressionistisch die Farben aufeinandergesetzt und die Formen der Gesichter und Körper in ihren Bewegungen übertrieben und verschärft.

Mit der plastischen Schärfe der Gestalten steigert sich auch die Wahrheit des Raumes. Es ist mehr Luft vorhanden als in den Bildern des Meister Rode, die Beobachtung der Schatten ist eine bessere, der Horizont liegt in natürlicher Höhe, während er bei Rode noch übermässig hoch angenommen ist.

Notke ist durchaus Naturalist und beobachtet beständig wirkliche Modelle. Das sieht man daran, wie er das Incarnat seiner Figuren behandelt, er wechselt möglichst in dem Ton des Teints der verschiedenen Gestalten, modelliert dann aber die einzelnen Töne auch wieder mit besonderen Schatten und versucht die Wahrheit der Augen mit ihrer Umgebung, der Furchen im Gesicht durch Verwendung lebhafter Farben wie Carmin und Himmelblau zu erreichen.

Ein auffallender Gegensatz zum Meister Rode ist auch in den Händen zu beobachten. Während Rode immer dieselben einfachen unverkürzten Motive wählt, bietet Notke eine ganz reiche Variation von Handstellungen in mannigfachen Verkürzungen, die zwar nicht immer gelungen sind, aber die beste Absicht offenbaren. Man sieht, er hat sie wirklich studiert und nicht wie Rode die Schemata, die er im Kopf hatte, immer wiederholt.

Dann legte er ein ganz anderes Gewicht auf die Komposition, die Figuren der einzelnen Scenen sind in sorgfältig zusammengestellte Gruppen gesondert. Sie verteilen sich nicht in gleichmässiger Dichte über die Bildfläche, sondern freie Lufträume und enggestellte Personengruppen oder auch einzelne Figuren lösen sich ab. Die Masse ist in zwei Hälften geteilt, oder auch in eine Mitte und zwei Seitenteile.

Die Architekturbildung ist eine andere, die Innenräume werden nicht mit der Ausführlichkeit behandelt, die Gewölbe werden nur durch Ansätze angedeutet, und eine besondere Neigung herrscht, allerhand Säulen und Fensterpfeiler in Reihen voreinander zu setzen und so künstlich eine gewisse Tiefe zu erreichen.

An Sorgfalt der Ausführung reicht er nicht an den Meister Rode heran, auch die Landschaft ist, wenigstens auf dem Aarhuser Altar, viel allgemeiner behandelt, die Gegensätze zwischen dem grünen Laub und dem blauen Hintergrund viel unvermittelter.

Vielleicht können wir aus seiner Malweise Aufklärung über seine Gesellenzeit erhalten. War er vielleicht nach dem Rhein gewandert und brachte jetzt seine Kunst von dort mit herüber? Man könnte an den Ober- oder Mittelrhein denken. Ähnliches in der plastisch ausgestaltenden Malweise finden wir bei *Caspar Isenmann* im Elsass und *Konrad Witz* in Basel und auch am Mittelrhein fand sich Verwandtes, z. B. in den Berliner und Darmstädter Bildern, die Thode in jene Gegend weist[1]). Vielleicht hängt damit zusammen, dass sein erster Auftraggeber, den wir in Lübeck kennen lernen, Johann Biss, eben ein Frankfurter war.

Mit der Vorstellung von der Malweise Notkes, die dem Aarhuser Altar entnommen ist, können wir uns in Lübeck nach Werken von ihm umschauen.

Da giebt es nun eine Anzahl von Bildern, die in engstem Zusammenhange mit dem Meister stehen, aber die entweder ganz oder in Teilen für ihn zu schwach sind oder in einzelnen Eigentümlichkeiten von ihm abweichen. Man bekommt den Eindruck, dass sich um ihn eine Werkstatt gruppierte, der er selbst nur vorstand, während die an ihn gerichteten Aufträge vielfach von Schülern und Gehülfen ausgeführt wurden.

Da ist zunächst der Altar der Frohnleichnamsbrüderschaft der alten Burgkirche zu nennen, jetzt im Museum[2]). Er ist 1496 datiert, zeigt im Innern in Schnitzerei die Messe des heiligen Gregor und auf dem doppelten Flügelpaar die Legende des Ev. Johannes gemalt.

Die kräftige Ausgestaltung der Figuren, die Gruppierung, die Naturbeobachtung in der Formung der Hände, in den Farben von Licht und Schatten, alles das gehört in den Notke'schen Kreis; auch die Art der Färbung, das Übergewicht von Zinnoberrot und Gelbgrün, grössere satte Farbenflächen im Vergleich mit Rode.

Aber es sind grosse Ungleichheiten in der Güte der Ausführung vorhanden, und besonders macht sich eine schiefe Stellung der Augenachse zur Mundlinie bei den Köpfen in Halbprofil störend geltend.

Diese Eigentümlichkeit weist uns denselben Maler nach in einer andern Tafel des Museums aus der Jacobikirche mit der Darstellung der Rosenkranzspen-

sen restauriert worden, doch sind diese Renovierungen nicht so eingreifend gewesen, wie man das teilweise nach den Photographien vermutet. Nur die beiden feststehenden Aussenflügel mit den Scenen des heiligen Clemens und Johannes des Täufers, sind so ruiniert gewesen, dass die Übermalung eine radicale ist. Nur die Composition und einzelne kleine Teile können hier noch mitsprechen. Dagegen ist bei allen Innenbildern im wesentlichen nur der Goldgrund erneuert, und dabei sind die Silhouetten retouchiert oder hervorstehende Gegenstände, Haare, Bäume auch wohl ganz neu gemalt. Im Übrigen sind die ausgebesserten Stellen leicht durch die schon jetzt veränderte neue Farbe am Original zu erkennen. Am meisten solcher Ausbesserungen zeigen die beiden grossen Heiligen aussen auf den Flügeln.

An der Predella scheint eine Schülerhand mitgearbeitet zu haben, die auch an dem Revaler Altar bei der Elisabethlegende beteiligt war.

1) Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1900. Heft I.

2) Goldschmidt, a. a. O. Tafel 22.

dung und der das Kind anbetenden Madonna im Rosenkranz [1]). Besonders bemerkenswert sind die Gruppen der knieenden Geistlichen und Laien unten (Abb. 12 u. 13).

Am besten ist auf diesen Bildern die Modellierung einzelner Köpfe gelungen.

Es ist anzunehmen, dass sie in Notke's Werkstatt entstanden sind, er selbst aber nur in beschränktem Masse mit daran arbeitete, bei dem Frohnleichnamsaltar hat auch früher schon Theodor Hach einmal auf die Verwandtschaft mit dem Notke'schen Altar in Reval hingewiesen [2]).

Eigenhändig von Notke sind wohl die Schutzpatrone des Domes S. Blasius und S. Nicolaus (Abb. 14), die in die Rückwand eines Chorgestühles im Dom eingelassen zugleich als Altarbild dienen. Die Köpfe sind sorgfältig durchgebildet, während die Gewandung nur decorativ in Vergoldung und schwarzen Linien ausgeführt ist. Die Rückseite dieser Tafeln zeigt in rohester Übermalung die Figuren der Maria, Johannes des Täufers, S. Clemens und S. Agnes. Die Art der Darstellung dieser Heiligen ist ganz wie bei den betreffenden Figuren des Aarhuser Altares und die heilige Agnes zeigt trotz der Übermalung noch eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Kopf der Maria auf der Aarhuser Predella.

Dem weiteren Kreise der Notke'schen Kunst sind auch ein Flügelaltar mit der Geschichte des Täufers aus der Kirche von Nordlund im Kopenhagener Nationalmuseum und eine Kreuzigung aus der Hamburger Katharinenkirche in der Kunsthalle dort beizuzählen, beide allerdings von geringerer Qualität.

Wenn nun Notke den Arbeiten nur vorstand und nur Teile daran oder die Zeichnungen dafür lieferte, war er sonst noch irgendwie beschäftigt?

In der Zeit zwischen 1484 und 1501, in der wir nichts von dem Maler hören, sind die besten *Lübecker Holzschnittillustrationen* erschienen.

1494 erschien die Bibel des Steffen Arndes, der 1487 nach Lübeck gekommen war; mit Recht hat man sie das best illustrierte Buch des 15. Jahrhunderts genannt.

Wenn Arndes sich unter den Lübecker Malern einen für seine Zeichnungen aussuchen wollte, so musste er wohl in erster Linie an die beiden Hauptkräfte der Zeit Rode und Notke denken. Natürlich war es nicht ausgeschlossen, dass er einen auswärtigen Künstler beauftragte.

Vergleichen wir die Holzschnitte der Bibel mit den Bildern, so kann von *Rode* nicht die Rede sein, dagegen zeigen sich merkwürdige Übereinstimmungen mit *Notke*.

Zunächst sind die Kopftypen sehr verwandt: Die kurze Entfernung von der Nase zum Mund und die hinaufgezogene Oberlippe, durch die der Ausdruck etwas Verächtliches erhält; der sehr üppige, aus dichten kleinen Löckchen bestehende Haarwuchs; die Bösewichter und andere Charakterköpfe zeigen in der Bibel wie bei Notke einen Typus mit stark herausgezogenem spitzen Kinn und grosser gebogener Nase, und besonders charakteristisch ist bei beiden die detaillierte Muskulatur an Kinn und Hals, besonders älterer Personen.

Wir finden in der Bibel die gleichen mannigfaltigen Stellungen der ziemlich kleinen Hände.

Die Art der Composition ist dieselbe wie bei Notke und dem Rode gleichmässig entgegengesetzt.

Und endlich haben auch Architektur und Landschaft auffallende Übereinstimmungen. Die Voreinanderschiebung verschiedener Gewölbestützen findet sich wie bei Notke. In der Landschaft sind die überhängenden Felsen vielleicht sehr allgemein, aber die Art, wie sich die Wege ganz natürlich auf die Berghöhen hinaufbewegen, ist auffallend und besonders wie ein Stück spitzen Felsens vorne aus dem Bildrahmen ganz unvermittelt hervorragt. Auch die Gleichheit der Pflanzen kann man beobachten.

Dem gegenüber dürfen allerdings auch die Verschiedenheiten nicht verhehlt werden.

So scheinen die Proportionen der Bibelfiguren im ganzen etwas kürzer als die der Notke'schen Bilder, es fehlt die spreizbeinige Stellung der Figuren, wie sie wenigstens der Aarhuser Altar noch zeigt, und es finden sich einzelne kostümliche Besonderheiten, wie zum Beispiel das in der Bibel sehr häufige kappenartig um den Kopf geknotete Tuch der Männer, bei den Notke'schen Malereien garnicht.

Aber es wäre möglich, solche Veränderungen der Zeit zu gute zu rechnen, denn zwischen dem Aarhuser Altar und dem Erscheinen der Lübecker Bibel liegen 15 Jahre. Allerdings muss Notke, wenn man ihm die Bibelillustrationen zuschreibt, unbedingt auch die schon 1489 erschienenen Totentanzholzschnitte im Germanischen Museum gezeichnet haben, denn sie sind zweifellos von der gleichen Hand wie die Bibel.

In diesem Zusammenhang muss man darauf hinweisen, dass die einzigen Lübecker Holzschnitzereien aus dieser Zeit, die eine Beziehung zu den Bibelillustrationen zeigen, die Flügelreliefs des Frohnleichnamsaltares von 1496 sind, dessen Bilder eben der Notke'schen Werkstatt angehören, und zu erinnern ist auch daran, dass der Auftraggeber Notke's, Johann Biss, auch derjenige ist, der als einer der ersten den Vertrieb der Mainzer Bibeldrucke in Lübeck besorgte.

Es treten hier also Fragen auf, die noch zu entscheiden sind, und deren Bearbeitung sich wohl lohnt, denn auch Meister Rode scheint bei andern Lübecker Drucken mitgewirkt zu haben.

Haben wir es hier mit noch zweifelhaften Dingen zu thun, so bleibt doch die Haupterscheinung feststehend:

Am Ende der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts treten uns in Lübeck zwei Künstlerpersönlichkeiten entgegen, Meister Hermen Rode und Meister Bernt Notke. Beide sind gegenüber der älteren Lübecker Malerei Neuerer im naturalistischen Sinne.

Die Lübecker Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht in Parallele mit der Kölner Schule des Meisters der Madonna mit der Bohnenblüte und mit dem Hamburger Meister Franke. Zwischen diesen und den Meistern der 60er Jahre sieht man

1) Ebenda.

2) Die Anfänge der Renaissance in Lübeck 1889. S. 6.

keinen wirklichen Übergang. Bilder, die etwa dem Stephan Lochner in Köln entsprechen, sind nicht vorhanden, aber merkwürdigerweise ist es so, als ob die Neigung Lochner's, die Umrisse zu verflüchtigen, alles möglichst weich und duftig zu gestalten, in Lübeck verspätet auftritt und dort in dem Meister Rode mit einer späteren, stärker naturalistischen Richtung zusammenfiele. Das könnte uns vielleicht diese seltsame Erscheinung erklären.

Während so Meister Rode mehr nach der malerischen Seite hinneigte, betonte Notke das Plastische. Die Leistungen beider sind in jeder Beziehung verschieden. Bis zu einem gewissen Grade muss auch damals Lübeck seine zwei Parteien gehabt haben, eine mehr idealistische und eine mehr realistische. Wenn auch beide Künstler gegenüber der älteren Kunst Naturalisten waren, so ist doch Rode viel gemässigter. Er erlaubt sich nie solche Galgengesichter unter den Schergen, wie es Meister Notke thut, es muss doch Alles manierlich und gemässigt sein, auch die Bewegungen bleiben in herkömmlichen Grenzen. Beschaulich ist Ausdruck und Gebahren der Figuren, keine regt sich übermässig auf, an starken Gefühlen mangelt es entschieden. Zu alledem steht Notke im Gegensatz.

Und auch mehr äusserlich erscheint uns das Bild der Künstler so verschieden. Rode war zünftiger Meister, malte den Repräsentationsaltar der Lübecker Maler, sorgfältig vollendete er alles bis auf das sauberste, er scheint Alles selbst gemalt zu haben oder wenigstens das, was seine Gesellen eventuell gemacht haben, so unter der eigenen Korrektur gehalten zu haben, dass man es nicht merkt.

Bei Notke ganz im Gegenteil scheint alles aus eigener und aus Werkstattarbeit zusammengesetzt zu sein, nur selten begegnen wir ganz isoliert der Hand des Meisters, er scheint eine grosse Zahl arbeitender Kräfte um sich beschäftigt zu haben, aber mit der eigenhändigen Vollendung nicht sehr gewissenhaft gewesen zu sein.

Er war auch kein stiller Zunftmeister, sondern einer, den die Zünftigen nicht recht neben sich gelten lassen wollten, er machte dem Rat der Stadt manche Scherereien, die sich selbst auf die Hansetage erstreckten.

Über ihr Verhältnis zu einander kann man nicht das Günstigste vermuten, jedenfalls machten sie sich starke Konkurrenz, auch was das Ausland anbetraf. 1482 vollendete Rode den Hochaltar für die Nicolaikirche in Reval, 1483 Notke den für die Heiligengeistkirche derselben Stadt; ungefähr 1483 malte Rode seinen Salemer Altar für die Nachbarschaft von Stockholm, 1484 war Notke in Stockholm.

1501 macht Notke ein Testament, und wenn das im Lübecker Archiv aufbewahrte Testament Hermen Rode's dem Maler dieses Namens angehört, so ging er seinem Rivalen um ein Jahr damit voraus. So traten sie beide wohlausgerüstet für den Tod in das neue Jahrhundert.

Das 16. Jahrhundert aber brachte Lübeck andere Kunst von auswärts. Stärker wurden die Einflüsse von den Niederlanden her und vom Süden Deutschlands. 1504 wurde der grosse Altar Memlings im Dom aufgestellt; 1518 der Antwerpener Flügelaltar und das grosse Mostaertsche Triptychon in der Marienkirche.

Was haben Rode und Notke da noch gethan? Sie können beide nicht mehr jung gewesen sein. Notke wird Werkmeister der St. Petrikirche, es scheint das ein Versorgungs-, vielleicht auch Ehrenamt für alternde Maler und verwandte Meister gewesen zu sein, von Bildern dieser Zeit bis zu seinem Tod, wohl 1516 oder 17 wird nichts gesagt und es ist auch nichts erhalten, was seinem Kreise zuzuschreiben ist.

Da scheint Rode doch noch der wandlungsfähigere gewesen zu sein, der seine Malweise ändert, allerdings noch unter dem Einfluss von Niederländern des 15. Jahrhunderts, und der das neue Jahrhundert durch ein neues Bild begrüsst.

Abb. 14. Sanct Nikolaus. Dom zu Lübeck.

Digitized by Google

DIE HUNDERTJAHRFEIER
DER BRÜSSELER AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE

VON ALFRED RUHEMANN-BRÜSSEL.

ICH möchte meinen heutigen Aufsatz fast als eine Art Einleitung zu einem Thema betrachten, das ich demnächst in dieser Zeitschrift zu behandeln gedenke. Ich habe die Absicht, angesichts der grossen Beachtung, welche die heutige belgische Kunst in Deutschland findet, deren jüngste Meister einer kritischen Würdigung zu unterziehen, wofür diese Jubiläumsbetrachtung als Fundament gelten kann. Es ist schon seit einigen Jahren kein Zweifel mehr erlaubt, dass Brüssel allein noch führend und ausschlaggebend für alle belgischen Kunstfragen ist. Auch Löwen's Akademie beging in diesem Herbste die Feier ihrer hundertjährigen Wirksamkeit, doch blieb sie eine bescheidene Kundgebung, die kaum über die Grenzen des Weichbildes dieser Stadt hinaus drang. Antwerpens Grösse ist längst erloschen; seit dem erst kürzlich erfolgten Tode Albert de Vriendt's macht sich nicht die geringste Lust auf seine Nachfolgerschaft in der Oberleitung der dortigen Akademie unter den führenden belgischen Künstlern des Landes bemerkbar! Trotzdem hat Antwerpen in diesem Jahre noch zwei seiner Schüler, allerdings Bildhauer, den ersten und zweiten Rompreis erringen gesehen, aber deren Lehrer war — der Brüsseler Vinçotte. Wohl hat Antwerpen vor einigen zwanzig Jahren noch einen Struys, Alma Tadema, Lambeaux hervorgebracht. Das schienen aber auch die allerletzten Grösseanwandlungen dieses ehemaligen Fürstensitzes im Schönheitsreiche der Kunst zu sein. Selbst in Gent wohnen und wirken heute modernere und befähigtere Künstler, wie in der Scheldestadt. Im allgemeinen aber kommt man immer wieder auf die Thatsache zurück, dass die heute im Vordergrunde des allgemeinen künstlerischen Interesses und auf der Höhe ihres Könnens stehenden Belgier sowohl wie diejenigen Jüngeren, welche sich bereits die ersten Sporen verdient haben, Kinder der Brüsseler Kunstlehranstalt sind. Und, wie es scheint, wird Brüssel in den nächsten Jahrzehnten immer mehr zur wahren und einzigen Hochschule der bildenden Künste in Belgien werden.

Navez, Selbstbildnis.

Es ist geradezu tragisch, dass die unseligen politischen Wirren, unter denen die Niederlande durch Jahrhunderte bluteten, die Fortpflanzung der einstigen künstlerischen Ideale überhaupt erstickten; schliesslich wäre eines Tages doch der und jene grosse Meister wieder entstanden. Beweist doch gerade die Geschichte der neueren belgischen Kunst, dass sich die von der Natur selbst einem Volke eingepflanzten Instinkte wohl in andere Formen kleiden, aber nie aus seinem Bewusstsein und Können ganz und gar verschwinden. Fast peinlich, möchte ich sagen, berührt es deshalb, dass auf den Weckruf, den die Meisterateliers der Antwerpener, Tod und Verwüstung übertönend, in die Welt hinausgesandt, erst im Jahre 1711 in einem vom Magistrat zur Verfügung gestellten Zimmer des Brüsseler Rathauses eine Versammlung der Doyens der Maler, Bildhauer, Gobelinweber und sonstiger »Liebhaber« antwortete. Und diese Antwort lautete ebenso kläglich, wie jener Raum aussah, den der Magistrat den freien Künstlern überwiesen hatte: man wollte sich hier regelmässig zusammenfinden, um »die Kunst des Zeichnens zu betreiben«. Bescheidener konnte eine neue Bewegung der unsterblichen vlämischen Kunst gewiss nicht einsetzen. Und diese bescheidene, armselige Zeichenschule war und blieb durch sechsundzwanzig Jahre der Beginn der Schaffung der Brüsseler Kunstakademie; so genommen, ist diese also viel älter als hundert Jahre. Da aber die Revolution und Na-

Digitized by Google

Verwée, Pflügende Ochsen.

poleon's I. Herrschaft diesem schwächlichen Kinde das Lebenslicht noch ganz und gar ausgeblasen haben, und es erst im Jahre 1800 wieder eine wirkliche und endgültige Auferstehung feierte, so wird ihm das Voralter nicht weiter angerechnet, und das Datum der Jahrhundertwende hat für alle Zeiten neben anderen Lasten auch die sakramentale Weihe eines Geburtsfestes der Akademie der Schönen Künste von Brüssel zu tragen.

Doch schon das »Vorleben« der Akademie war nicht ereignislos: Im Jahre 1737 nämlich sah sich der Magistrat bereits gezwungen, ihr eine Geschäftsordnung und fünf Direktoren zu geben, schliesslich auch eine bare Unterstützung. Von jener Zeit an stammt denn wohl auch der Umstand, dass die Brüsseler Akademie, wie übrigens die Akademien der Schönen Künste aller belgischen Städte, städtische Einrichtungen und Verwaltungs-Zweige sind. Die junge Pflanze eines mit neuen Hoffnungen frisch gedüngten Bodens wuchs dann weiter lustig empor; ihr Topf im Rathause wurde ihr bald zu eng, so dass sie einen Ableger in das erste Stockwerk der Schankwirtschaft von der »Tête d'Or« hinübertrug. Im Jahre 1763 vereinigten sich jedoch sämtliche Klassen der Kunstschule wieder in dem vom heiligen Michael beschützten Hause der Grande Place; die Stadtväter waren näher zusammengerückt, um ihrem jungen Kinde einen geräumigeren Studienplatz anweisen zu können. Jetzt wurde auch die Regierung auf dasselbe aufmerksam, denn sie bemerkte sehr wohl, wie segensreich die Kunst auch auf die Industrie einwirkte. Hunderteinunddreissig Jahre später ist der gegenwärtige Leiter der Anstalt in der Rue du Midi zu Brüssel, Charles Vanderstappen, auf denselben genialen Gedanken gekommen und hat ihn seinem Reformationsplane zu Grunde gelegt: ohne Kunstlehre kein Kunstgewerbe. Die damalige Regierung verlieh ihrer Schutzbefohlenen den Titel einer »Akademie für Malerei und Bildhauerei«, deren erster Protektor aber wurde ein Deutscher: Karl Alexander, Herzog von Lothringen, Grossmeister der Deutschritter, Generalkapitän Ihrer Apostolischen Majestät in den Niederlanden. Das jetzt immer mehr einen künstlerischen Ernst annehmende Institut gebrauchte aber viel Geld zu seinem Unterhalt, und so kamen die Verwalter auf den genialen Gedanken, ein Album herzustellen — es ist noch heute in den städtischen Archiven einzusehen — in das sich die Beschützer der Anstalt eigenhändig eintragen durften. Jedes Autogramm sollte von dem Wappen des Stifters und sonstigen in Tusche ausgeführten Attributen eingerahmt werden. Die so geschmeichelte Eitelkeit that, wie erwartet, auch diesmal ihre Schuldigkeit. Der Mindestbeitrag belief sich auf eine österreichische Krone, und jeder sich zu Jahresbeiträgen verpflichtende Wohlthäter er-

De Groux, Prozession in Flandern.

Digitized by Google

hielt ausserdem noch den Titel eines »Ehren-Akademikers«. Der damalige Leiter der Akademie, der den Gönnern versprach, den alten Ruhm der vlämischen Schule eines Tages wieder aufleben zu lassen, war Bernard Verschoot, »erster Maler Seiner Königlichen Hoheit«. In besagtem Album begegnet man den Namen Kobenzl, Starhenberg, Metternich, Arenberg und anderen des österreichischen Adels. Aus dem Geiste jener Zeit und jener Stifter erklärt sich auch, und es ist ganz amüsant, an solche Matrikeln des Kunstunterrichts von ehedem zu erinnern, dass zu den damaligen drei Klassen nicht etwa jeder, der Lust, Begabung und Mittel besass, Zutritt hatte. Nur die Kandidaten der Ehren-Akademiker fanden Aufnahme, und zwar durfte jeder der letzteren der Akademie jährlich zwei Schüler zuführen, auch dem Unterricht derselben und der Preisverteilung beiwohnen. Man lehrte im Institut das Zeichnen nach der Natur und nach Abgüssen, ferner die Grundlehren der Architektur. Man sieht also, wie weit man noch von der Wiederaufnahme jener Lehre entfernt war, welche von jeher die Grösse der vlämischen Malerei ausgemacht hat, nämlich von der Farbenlehre. Die Namen der Professoren jener Zeit sind so gut wie verweht. Verschoot nannte ich; Wincqz, der brabanter Edelmann Philippe Spruyt, F. J. Janssens, Olivier, Tamine werden auf den Blättern der Kunstgeschichte, selbst ihres Landes, sicherlich nicht mit goldenen Buchstaben verzeichnet stehen. Nach der Schlacht von Fleurus, die Belgien an Frankreich brachte, wurde die Brüsseler Akademie geschlossen. Der schöne Traum eines Neuaufblühens des einstigen Reiches idealer Künste in Belgien war von der entfesselten Kriegsfurie wieder einmal davongejagt worden.

Navez, Damenporträt.

Boulanger, Der Pachthof.

Jetzt aber zählte die der Akademie aufgedrungene Musse nicht wieder fünfzig und mehr Jahre. Auf Anordnung des Bürgermeisters Rouppe begannen die Kurse derselben bereits im November 1800 von neuem. Und gleichzeitig zog ein freierer, revolutionärer Geist in die alten Räume und Anschauungsweise ein. Der Cäsarismus trieb alsbald die Kunst der Antike und dem Imperatorenstil in die Arme: ihr damaliger Grossmeister David übersiedelte in Person nach Brüssel. Drei Jahre nach Wiedereröffnung der Akademie holte sich ein junger Mensch daselbst einen Preis, dessen Name mit ihrer Geschichte für alle Zeiten innig zusammenhängt. François Navez, der nach weiteren fünf Jahren erster in der Naturklasse wurde, legte den Grund zur heutigen Bedeutung dieser höheren Lehranstalt für die Schönen Künste. Abermals fünf Jahre, und weitere der Berühmtheit entgegenschreitende Schüler werden ausgezeichnet: Leopold und Alexander Boens, vor allem aber Jean Madou. Lehrer für Malerei und Skulptur wurden François und Godecharle, und Paelinck, ebenfalls Schüler von David. Und noch einmal erbleicht der so schön aufgegangene Stern der Akademie. Die bösen Jahre vor 1830 hinterlassen auch ihr ihre Spuren, die Anstalt krankt an Blutleere. Da erscheint als ein wahrer Retter Navez und übernimmt

Digitized by Google

honorarfrei ihre Leitung, die er bis 1835 kostenfrei behält. Navez, an den Brüsten der Klassizität aufgesäugt, wurde der Bahnbrecher für die Romantiker und lebte noch lange genug, um noch zum Urvater der Realisten zu werden. Die Söhne seiner Kunstweise waren Alfred Stevens, Degroux, Portaels, Stallaert und so weiter, ohne deren Wirken es keine Boulanger und Artan, keine Smits, keine Fournois, keine Courtens, Gilsoul, Frédéric, de Vigne und Vanderstappen gegeben hätte. Navez lehrte in seinem eigenen Atelier, denn erst im Jahre 1849 erhielt die Akademie eine eigne Malklasse zuerteilt, die neuerdings dem tüchtigen Isidore Verheyden anvertraut worden ist. Mit Navez wirkten noch Coene, Delantsheer, Godecharle und Werry, Bossuet u. Paelinck. Leopold I. verlieh der Akademie den Titel einer Kgl. Hochschule; sie wirkte seit 1835 nicht mehr im Hotel de Ville, sondern in den Erdgeschossen des Industriepalastes. Ihre Schüler und Lehrer beginnen sich auf den Ausstellungen des In- und Auslandes Preise zu sichern. Die Fesseln des Konventionellen sind abgestreift, die lustigen und traurigen Scenen des Lebens selbst liefern Madou und De Groux wirksame Stoffe, die Natur besitzt mit einem Male wieder prangende Farben, das Bildnis eine Physiognomie. Emile Hamoirs unterliegt im Kampfe gegen die Armut, auch Jean Baptiste Van Eycken überlebt nicht lange seine ersten rauschenden Erfolge. Hippolite de la Charlerie, der ebenfalls in die Melancholie von De Groux untertauchen möchte, sieht bereits an 650 Mitschüler um sich. In den fünfziger Jahren treten besonders die Namen von Stallaert, Jules Pelcoq, des Bildhauers D'Union, eines der Schöpfer des bekannten De Brouckère Springbrunnens zu Brüssel, von Camille van Camp, Edouard Agneessens hervor. 1869 holt sich bereits Charles Vanderstappen seine erste grosse goldene Medaille in der Landes-Kunstausstellung. Erst seit 1877 befindet sich die Akademie in ihrem eigenen Heim in der Rue du Midi, ein Heim, das, so weitläufig es auch angelegt ist, kaum noch die heutigen vierzehnhundert Schüler zu fassen vermag.

Portaels. Die Marokkanische Braut.

Ich würde meiner späteren kritischen Würdigung der heutigen belgischen Meister jüngsten Datums Abbruch thun, wollte ich eingehend schildern, welche künstlerischen Verdienste alle die Portaels in der Malerei, Simonis in der Bildhauerei, van Severdonck und Stallaert, van Mierls, Fétis, Mellery, van Strydonck, Hennebicq und so fort gehabt haben, sowohl hinsichtlich der Wiedererweckung der künstlerischen Empfindungen der vlämischen Rasse wie auch der Ausbildung aller der Künstler heutigen Datums von Ruf. Die Wirksamkeit der nun seit siebzig Jahren ihrem wahren Berufe dienenden Brüsseler Akademie, ist nicht frei von jenen Stürmen geblieben, welche durch den jähen Wechsel der Richtungen in der neueren Kunst verursacht, notgedrungen über das künstlerische Lehrwesen hingebraust sind. Auch hier tobte und tobt noch der Kampf zwischen Akademie und freier Selbstbethätigung. Das Anklammern älterer Lehrer an ihre, einer früheren Zeit angehörigen Anschauungen, an ihre Professorate, und die dadurch verursachte Verbitterung des sich berufen glaubenden Nachwuchses, alles das brachte bis vor wenigen Jahren die hiesige Akademie ein wenig zurück. Die Berufung Vanderstappens auf den Stuhl des Direktors scheint aber eine Wandlung zum Besseren bewirkt zu haben. Dieser ebenso bedeutende Theoretiker wie Praktiker hat es zum Prinzip erhoben, nicht der Natur des lernenden Individuums die Zügel anzulegen. Die Akademie soll nur das »Metier« lehren, nicht aber die Kunst in unverrückbare Formen und Anschauungen festlegen. Sie soll indessen auch kein Kunstproletariat schaffen, was bei dem riesigen Andrang zu dem Institut kaum vermeidlich scheint, sondern ihre mittelmässigen Kräfte dem Kunstgewerbe zuführen, wie ich schon weiter oben betonte. Im übrigen aber wird das heilige Feuer einer echten Kunst, wie es heller denn je wieder in den heutigen Vlamen aufzuflackern scheint, das seinige thun, um der Brüsseler Akademie ein zweites, ebenso fruchtbares Jahrhundert der Thätigkeit zu bereiten. Leider will es der Ausgleich in allen Dingen dieser Welt, dass neben der Sonne der unvergleichlichen Eigenschaften der belgischen Kunst auch der Schatten ihrer bemerkenswert eng gezogenen Grenzen sich dem Beobachter störend aufdrängt. Daran trägt aber nicht die Akademie die Schuld, sondern die natürliche Veranlagung der belgischen Künstler. Sie fühlen sich in ihrem kleinen Ringe glücklich, wir anderen also haben keinen Grund, ihnen dieses Glück zu trüben.

Digitized by Google

DER DORNAUSZIEHER AUF DEM KAPITOL UND DIE KUNSTARCHÄOLOGIE

VON ANDREAS AUBERT.

(Schluss.)

IM Gegensatze zu Myron's Diskuswerfer hat der Dornauszieher durch und durch ein Gepräge, als wenn er über einem lebenden Modell hätte geformt sein können: »Man möchte sagen, dass die Form nach der lebenden Natur gegossen worden« sagte schon der ältere Visconti vor hundert Jahren. Ein französischer Bildhauer, einer der Stipendiaten in der Villa Medici, der selbst die Bronzestatue auf dem Kapitol kopiert hat, hat sich kürzlich in ähnlicher Weise gegen mich ausgesprochen: »Der Idolino ist im Verhältnis zum Dornauszieher eine archaische Arbeit« fügte er hinzu.

Myrons Diskuswerfer zweidimensional gebunden, der Dornauszieher dreidimensional frei, sodass die ganze Altertumskunst kaum ein Kunstwerk aufweist, welches mehr dreidimensional aufgefasst wäre (es müssten denn Freilichtsgruppen sein wie der Farnesische Stier oder ähnliche). Und dennoch ist der Dornauszieher lange von hervorragenden Kunstarchäologen Myron zugeschrieben worden.

Der Dornauszieher entfaltet sich dreidimensional; bei ihm sind nicht die vier Hauptansichten klar ausgedrückt: Die Gesichtspunkte ordnen sich vielmehr zu einem Kreise. Nicht einmal der Kreis genügt; wir müssen auch den Höhepunkt wechseln, wir müssen mit einem Wort in ewiger Bewegung sein. So gross ist die Verlegenheit unter den Kunstarchäologen, einen befriedigenden Gesichtspunkt zu finden, dass man jetzt als letzten Ausweg vorgeschlagen hat, die Statue auf ein hohes Stativ zu stellen (wie solches oft der Brauch war mit Tempelgaben, zumal in archaischer Zeit). Sowohl Helbig als auch Petersen und Bulle[1]) befürworten dies jetzt. Ich habe infolge dessen vor dem Original gewissenhaft alle Haupt- und Zwischengesichtspunkte aus einer sitzenden Stellung bis zum Auge ungefähr in gleicher Höhe mit dem Knöchel des rechten Fusses geprüft. Dies bessert nicht das Verhältnis. Im Gegenteil. Man hat dasselbe Bedürfnis wie früher, die Drehscheibe zu gebrauchen und man will sich unwillkürlich erheben, um zu sehen. Ein jeder, der sich Hildebrands Gedankengang in seinem »Problem der Form« angeeignet hat, fühlt unwillkürlich, wie viel weniger die Statue auf diese Weise geeignet ist, klare »Bilder« zu geben. Der Körper verschiebt sich perspektivisch und die zusammengebogene Gestalt sieht noch mehr gedrückt aus.

Hierzu kommt ein Umstand, der nicht ohne Gewicht ist. Der Scheitel und die eigentümliche, zierliche Haartracht wird durch eine derartige Aufstellung weniger hervortreten. Die grosse Sorgfalt mit dem Wirbel und dem launischen Haarscheitel, die ihre natürliche Erklärung gerade darin findet, dass die Scheitelpartie so auffällig ist, während das Antlitz sich versteckt, würde verhältnismässig weniger erforderlich sein, falls die Statue mit dem bewussten Gedanken an einen hohen Platz komponiert wäre.

Der Mangel an festen Hauptansichten ist beim Dornauszieher von allen Stileigentümlichkeiten die am meisten hervortretende und zugleich die entscheidendste für die Frage wegen der Datierung der Statue.

Kann man eine einzige Statue von einer so freien dreidimensionalen Entfaltung nennen — nicht bloss aus der letzten archaischen Übergangszeit, sondern während des ganzen 5. Jahrhunderts?. Ist man im stande, in demselben Zeitraum ein plastisches Werk nachzuweisen, welches nicht klar hervorgehobene und klar ausgedrückte »Ansichten« hat?

Es ist daher auch wenig gewonnen durch Heinrich Bulle's Vorschlag[1]), den Dornauszieher auf dem Kapitol (entweder als Original oder als treue Copie) etwas weiter in der Zeit vorzurücken, hinein in »Phidias' Epoche«. Dies muss wohl am besten als ein wenig haltbarer Zwischenstandpunkt charakterisiert werden, geeignet, noch deutlicher die Ratlosigkeit der Kunstarchäologen zu zeigen.

A priori dürfte es nahe liegen zu vermuten, dass die Bronzestatue, welche Thon oder einen anderen weichen Stoff zur Voraussetzung hat, anderen Gesetzen unterworfen sei, als die Marmorstatue, welche aus dem viereckig zugehauenen Steinblock entsteht, — derart, dass die Quadratur bei dem letztgenannten Material länger beibehalten würde, und das erstgenannte Material schneller zum dreidimensionalen Formgefühl führte. (Vergleiche Bildhauer Hildebrand's »das Problem der Form«). Aber die Geschichte der griechischen Plastik lehrt uns anderes. Die wenigen Originalbronzen aus

1) Erstere in ihren Führern, letzterer in »Griech. Statuenbasen«. 1898.

1) »Der Stil — — erste Serie: der schöne Mensch Text zur Tafel 73.

dem fünften Jahrhundert und die reichere Auswahl an Marmorkopien nach Bronzewerken aus demselben Zeitraum zeigen unverkennbar, dass die Bronzestatuen nach denselben (idealen) Kompositionsgesetzen wie die Steinskulptur komponiert worden sind. Dies zeigt, auf einer mehr vorgeschrittenen Entwicklungsstufe, der Idolino aus Polyklet's Zeit. Dies zeigt auch der neue Fund in Delphi, der Wagenlenker aus dem ersten Jahrzehnt nach der Schlacht bei Himera und Salamis. Diese herrliche Gestalt trägt in ihrem ganzen Aufbau und plastischen Zuschnitt die deutlichsten Spuren der Quadratur.

Alle unsere Untersuchungen der stilistischen Eigentümlichkeiten des Dornausziehers führen uns demnach über das fünfte Jahrhundert hinaus.

Indem wir, um seinen Platz zu finden, unsere Untersuchung auf eine spätere Zeit verlegen, umgehen wir ausserdem eine Verlegenheit, die zu überwinden den Verteidigern der frühen Datierung anscheinend besonders schwer fällt: Das »genreartige« des Motivs wird von allen aufgefasst als im hohen Grade auffällig für eine auf so frühe Zeit zurückgeführte Statue, während die Kunst noch wesentlich an die Kultusformen und an die Tempelgaben gebunden war. Zu einer freien zwecklosen Kunst — »l'art pour l'art« — war man noch nicht vorgedrungen. Deshalb schlägt man vor, den Dornauszieher als eine Tempelgabe aufzufassen: bald als einen während des Laufes verwundeten Wettläufer, bald als einen in seinem Tempeldienst verwundeten Tempeldiener! Oder man nimmt, wie jetzt unlängst, seine Zuflucht zu einer Lokrischen Lokalsage.

Dieser stete Wechsel von Erklärungsgründen bestärkt nicht die frühzeitige Datierung. Sie sind ja sämtlich nichts weiter, als Hypothesen.

Der Dornauszieher auf dem Kapitol ist jedoch klar und entschieden in seiner Eigenart: ausgeprägt in dreidimensionalem Formgefühl, ausgeprägt in genremässiger Auffassung. Ideell sowie formell gehört derselbe in gleich geringem Grade in das fünfte Jahrhundert.

III. Die Umbildung des Castellanischen Typus zur Bronzestatue auf dem Kapitol fällt zusammen mit einem durchgreifenden Geschmackswechsel im antiken Formgefühl.

Bevor wir einen sichreren Platz für die Bronzestatue suchen, wollen wir uns einen Augenblick bei der Marmorstatue im Britischen Museum aufhalten:

»Castellanis Dornauszieher« (Abb. 5) hat nichts an sich, um ihn unentschieden oder zweifelhaft erscheinen zu lassen in dem Sinne, dass eine grössere Uneinigkeit zwischen den Kunstarchäologen darüber herrschen sollte, wo derselbe in der Kunstentwicklung des Altertums hingehört.

Niemand verfällt bei dieser Statue darauf, eine Absicht der Komposition ausserhalb des Lebensmotivs selbst — bei den Kampfläufen, dem Tempeldienst oder der Mythologie — zu suchen. Es ist schlechtweg ein grobgliedriger und robuster Bursche (mit kurz geschnittenem Haar), der einen Dorn aus dem Fusse zieht. Diese Komposition ist in einer Zeit geschaffen, da die rein genremässigen Motive schon völliges Heimatsrecht in der Kunst hatten, daran zweifelt niemand.

Auch in stilistischer Beziehung ist dieselbe klar und unzweideutig ausgeprägt. Der griechische (hellenistische) Originaltypus, welcher dieser römischen Kopie[1]) zu Grunde liegt, gehört stilistisch in die griechische Plastik nach Lysippos, in eine Zeit, die nicht allein ein völlig durchgeführtes dreidimensionales Formgefühl erreicht hat, sondern schon Vorliebe hat für die voll entwickelten Formen in einer Geschmacksrichtung, die ihren Höhepunkt in den »barocken« Formen des grossen pergamenischen Altars erreichte. Derselbe steht in der Beziehung (wie auch in anderen Richtungen) dem »Knaben mit der Gans« nahe. Dieser Typus ist also unzweifelhaft in der Zeit nach Alexander dem Grossen geschaffen worden.

Ist man erst zu der Überzeugung gelangt, dass die Bronzestatue nicht als ein archaisches Werk aufgefasst werden kann, so ist damit auch das Verhältnis zwischen beiden Typen entschieden.

Gehört der Künstler der Bronzestatue nicht in das fünfte Jahrhundert, so hat er das Motiv entlehnt — und nicht umgekehrt — und in einen zierlicheren aber »litterarisch« gekünstelten Geschmack umgeformt; und wir müssen ihn in einem der letzten Abschnitte der Geschichte der antiken Bildhauerkunst suchen, nachdem sie ihre selbstschaffende Kraft wesentlich erschöpft hat und an dem Erbteil früherer Zeiten zehrt.

Dass es der Geschmack des späteren Altertums ist, der an der zierlichen Formensprache der Bronzestatue Gefallen gefunden hat, können wir schon aus dem häufigen Fund von Kopien gerade nach diesem Typus schliessen, während wir bis auf den heutigen Tag bloss ein einziges Exemplar von Castellani's Typus kennen (»Rothschild's Bronze« in Paris, die in ihrer Formbildung auch nachlyssipisch ist und ihm verhältnismässig nahe steht, findet Furtwängler mit Recht verdächtig).

Es scheint hiernach wahrscheinlich, dass auch die Bronzestatue selbst in dieser Periode gebildet worden, — gleichzeitig bringt uns die Menge von Kopien dazu, die Entstehung derselben verhältnismässig zeitig in der Periode zu suchen.

Und diesen Wechsel des Geschmacks, der sich im Typus vom Kapitol ausspricht, kennen wir; er hat sich vollzogen in dem, was wir mit einem umfassenden Namen als den griechisch-römischen Empirestil bezeichnen könnten.

Es ist Franz Wickhoffs Verdienst[2]), mit grösserer Kraft, als irgend ein früherer Kunstforscher hervorgehoben zu haben, wie durchgreifend die neue Geschmacksrichtung war, welche die römische Kaiserzeit

1) Nach Furtwängler in seinen »Meisterwerken« S. 685 Anm. 3 ist der Marmor italienisch (während Robert ihn seiner Zeit als griechisch auffasste). Wenn Furtwängler hier auch Castellani's Typus als »eine Umbildung gut römischer Zeit« auffasst, so steht er gewiss ziemlich allein mit dieser Ansicht.

2) Siehe seinen Text zu »die Wiener Genesis« Wien 1895.

prägte, während er gleichzeitig die eigentümlichen Kulturelemente, besonders die starken Beiträge vom strengeren römischen Geist und der trockneren römischen Kunst, nachweist, die den Formensinn änderten und »den augusteischen Stil« schufen.

Als nach der Eroberung Griechenlands griechische Originalwerke aus allen Zeitabschnitten nach Rom geführt wurden — unter diesen Originalwerken nicht am wenigsten eine reiche Menge archaischer Kunst — und als später auch die griechischen (hellenistischen) Künstler ihre eigene Künstlerthätigkeit nach der Reichshauptstadt überführten, wurden hierdurch ganz neue Bedingungen für die Bildnerei des Altertums geschaffen. Die neue »Reichskunst« musste in manchen Dingen eine neue und andere werden.

In dem Bilde, welches Wickhoff zur Charakteristik der künstlerischen Eigenart und des Milieus der Periode entwirft, sind ein paar Hauptzüge, die förmlich für unsere Untersuchung zurechtgelegt scheinen.

Der eine ist folgender: »Die Vorliebe der römischen Kunstfreunde für ältere Perioden der Plastik und ihren gebundenen Stil, nach dem Ende der Herrschaft der Barockkunst ganz natürlich, wirkte unwillkürlich mit bei der Bildung neuer Originale. Jene einfacheren Formen, die sie täglich mit Verständniss kopieren mussten, liessen die Künstler auch die Natur wieder einfacher ansehen oder zum mindesten in schärfer begrenzten Formen wiedergeben . . .«

Die andere der anscheinend für uns zurechtgelegten Bemerkungen ist folgende:

»Alle diese Marmorarbeiten der augusteischen Kunst, Büsten und Statuen, mythologische Reliefs und historische Landschafts- und Tierbilder, Fruchtkränze und Baumzweige, Nachbildungen getriebener Götterbilder und gegossener Bronzestatuen haben das eine gemein, dass sich ihre detaillierte Durchführung nur durch ein vorausgegangenes, mit Benützung sorgfältiger Naturstudien durchgeführtes Thonmodell[1]) erklären lässt.«

In ein Milieu wie dieses gehört der umgebildete Typus des Dornausziehers. Sollten wir uns im voraus Castellani's reicheren und robusten Typus in das Milieu der neuen Zeit versetzt und dem Geschmacke derselben angepasst denken, so müssten wir in allem Wesentlichen die Umbildung des Typus gerade in das Bild der kapitolinischen Bronzestatue erwarten.

Wir finden in dieser Bronze einen unmittelbaren Gebrauch lebenden Modells, so detailliert eingehend an einzelnen Stellen, als ob die Form über dem lebenden Akt selbst gegossen wäre. Wir haben daher auch die dichteren, knapperen Formen, die im Ver-

Abb. 5. Castellani's Dornauszieher. British Museum.

hältnis zu Castellani's breitem und vollem Typus geradezu kleinlich wirken. Wir haben endlich — obschon überwiegend nur im Haare mit seiner gefurchten Technik und seiner abgeschwächten Ähnlichkeit mit einer älteren griechischen Haartracht — auch den Hauch eines archaischen Geschmacks, den die römischen Kunstliebhaber mit Vorliebe suchten.

Ob nicht am Ende die unverkennbaren Ähnlichkeitspunkte zwischen der Formensprache der Bronzestatue und der Frührenaissance sich am besten erklären lassen gerade vom künstlerischen Milieu der römischen Kaiserzeit aus, welches mit dem der Renaissancezeit wesentliche Eigentümlichkeiten gemeinschaftlich hatte? Auch die Frührenaissance bediente sich in fast ungebührlichem Grade des lebenden Modells mit kleinlich detaillierendem Naturstudium. Und in beiden Zeitabschnitten hatte das Giessen und die Metallplastik einen vorherrschenden Platz — eine Mehrzahl der florentinischen Bildhauer hatte ihre Künstlerbahn als Goldschmiede begonnen. Somit werden auch diese unverkennbaren Ähnlichkeitspunkte mit dem Formgefühl der Renaissance zu einer Bekräftigung der späten Datierung der Bronzestatue, in die griechisch römische Spätkunst.

Von der Bronze als Kunstwerk gilt, dass sie durchaus nichts besonders Griechisches besitzt. Bei all der Schönheit, die sie uns giebt, entbehrt sie meinem Gefühl nach die unvergleichliche Anziehungskraft, die die frühgriechische Kunst ausübt und die zunächst deren freiem und überlegenem Verhältnis zum Naturmotiv zu verdanken ist: sie brauchte kein lebendes Modell. Weil der Künstler dieser Zeit das Kunstwerk ganz und gar aus einem geistigen Prozess schafft (kraft einer ideellen Conception) der allein die wesentlichen und eindrucksvollen Seiten hervorhebt, giebt er sowohl das Ganze als auch die Einzelheiten geistig abgeklärt. Der einzelne Künstler schafft nicht das Werk, dasselbe wird in ihm geschaffen: in ihm arbeitet das Ererbte

1) Die Einwendungen, welche *Theodor Schreiber* gegen Wickhoff gerichtet hat, gelten nicht seiner Behauptung von dem durchgängigen Gebrauch des Thonmodells während der Kaiserzeit. Vielmehr ist er geneigt, darin zuzustimmen. Siehe Jahrbuch des archäol. Instituts Band IX (1896): *Th. Schreiber*, die hellenistischen Reliefbilder und die augusteische Kunst. Seite 96. Der Unterschied zwischen Metalltechnik und Thonplastik, den Schreiber hervorhebt, hat auch keine Bedeutung für unseren Gegenstand.

Digitized by Google

und Überlieferte mit und trägt dazu bei, dem Stile Einheit und Ganzheit zu geben. Daher wird unser Blick so sicher von seiner ideellen Auslegung geleitet, wir fühlen vor seinem Kunstwerk diese Sicherheit, welche Grundbedingung für den höheren Genuss ist, und die am besten durch das Wort Harmonie ausgedrückt wird.

Diese Harmonie entbehrt die Bronzestatue auf dem Kapitol. Niemals fühlte ich den Gegensatz stärker, als da ich mit dieser Figur in frischer Erinnerung vor dem Idolino, der berühmten Bronzestatue in Florenz, stand.

Nicht allein die Komposition entbehrt fester Gesichtspunkte, so dass wir unablässig nach der Handhabe der Drehscheibe greifen, sondern auch die Durchführung der Formen selbst hat etwas von der flachen Unendlichkeit des Naturalismus, die den Blick ratlos lässt. Wir vermissen darin auch die sicheren Pläne und die sicheren Stützpunkte.

Die Ausführung im einzelnen ist auch ungleichartig und uneben. Während einzelne Teile wie über eine lebende Form gegossen erscheinen, sind andere wiederum — wie Hals, Wange, die linke Hand u. s. w. — ungeschmeidig; die Form ist hier in meinen Augen keine strenge, sondern eine mit steifer Hand geschriebene.

Für eine ästhetische Schätzung gehört dieses Kunstwerk nicht in die ersten jugendfrischen Aufschwungszeiten der griechischen Kunst, sondern in die griechisch-römische Spätkunst. Es ist nichts in dieser Umbildung von Castellani's Typus, was zu tüchtig sein dürfte, um die Kräfte der römischen Reichskunst zu übersteigen.

Während Castellani's Marmorstatue — oder vielmehr das Original, worauf diese Marmorstatue zurückweist — durch und durch den Eindruck griechischer Originalkunst macht, wenn auch aus einer späten Zeit — wie die Barockkunst von Pergamon — macht der Dornauszieher auf dem Kapitol nur den Eindruck einer Übersetzungskunst. Diese Gestalt passt besser in das geistige Milieu, welches Homers naturduftende Naturgesänge in Virgils pedantisch gelehrte Kunstpoesie umwandelte. Mit der zierlich frisierten Haartracht ist diese schmächtige Knabengestalt — trotz ihres wenig geistig abgeklärten Naturalismus — ein Stück Hirtenpoesie, mit einem Hauch der Rokokozeit und ihrem gekünstelten Spiel in einer erzwungenen Rolle.

Da ist der Typus Castellani's ganz anders vollständig und derbe gegriffen, obschon als Form mehr ideell abgeklärt in einem grossen und einheitlichem — teilweise barocken — Stilgefühl. Dies ist ein echter Hirtenknabe, der in Feld und Wald umherstreifen konnte, während der Dornauszieher auf dem Kapitol nichts weiter ist, als eine preciöse Verfeinerung des Motivs.

Der Hirtenknabe ist nicht ein Gedanke, den erst die Renaissance oder wir in den Stoff gelegt haben. Das Marmorexemplar aus Cherchel, Fig. 7, mit dem Hirtenhorn und den Überresten eines Schäferhundes am Fusstück lässt es unzweifelhaft erscheinen, dass jedenfalls schon die römische Empirezeit diese Auffassung teilte.

Von dieser Marmorstatue behauptet Paul Gauckler[1]) in seinem französischen Text zu den Reproduktionen aus dem Museum zu Cherchel, dass sie »nichts Heroisches« an sich habe (wie aus einer archaischen Zeit) »es ist nichts weiter als ein Hirtenknabe, aber ein Hirtenknabe, der im Idyll zu Hause ist; denn die schmächtigen und feinen Glieder passen nicht für einen gewöhnlichen Bauernburschen« (wie Castellani's Typus).

Aber die kopflose Marmorstatue in Cherchel (eine dürftige römische Kopistenarbeit) gehört ohne Zweifel zu demselben Typus wie die Bronzestatue auf dem Kapitol. Wäre der Kopf erhalten geblieben, würde er aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe Haartracht und denselben Stirnknoten aufgewiesen haben.

Und doch fasst der französische Kunstarchäolog immer noch die Marmorstatue in Cherchel als ein archaisches Werk auf — »heroisch« — als eine Ehrenstatue für einen siegenden verwundeten Wettläufer. In solchem Grade ist die über den archaischen Ursprung des Dornausziehers herrschende Ansicht mit der irrationellen Macht eines Vorurteils in den Gemütern festgewachsen.

Auch von der Statue in Cherchel fällt ein Streiflicht auf den kapitolinischen Dornauszieher. Das klar ausgedrückte Genremotiv des »Hirtenknaben« in dieser römischen Marmorstatue zeigt, wie fernliegend und gesucht alle die anderen Erklärungen des Motivs sind, die, um das Kunstwerk in ein archaisches Milieu hineinzupassen, ihre Zuflucht zu den Kampfspielen, dem Tempeldienst oder der Mythologie nehmen.

Die Statue in Cherchel verdient somit mit Recht in diese Untersuchung gezogen zu werden; denn sie ist ein authentisches Zeugnis aus der römischen Empirezeit — die allen Anzeichen nach gerade den Bronzetypus auf dem Kapitol geformt hat — dafür, wie diese Zeit selbst den Stoff und den Typus als ein poetisches Hirtenidyll (in einer verfeinerten Umdichtung des derberen griechischen) aufgefasst hat.

Als ein wesentlicher Zug der Verfeinerung wirkt auch die zierliche Haartracht.

Wir haben früher gesehen, dass die Haarbehandlung und die Haartracht — trotz des Stirnknotens — nicht in die archaische Zeit passen. Ohne Zweifel ist es wiederum der Stirnknoten, der den französischen Kunstarchäologen veranlasst hat, an der gangbaren Auffassung der archaischen Entstehung der Bronzestatue festzuhalten, während er in dem entsprechenden — kopflosen — feinen und schmächtigen Typus in Cherchel eine römische Umbildung erblickt.

Wir sind daher genötigt, die Haartracht noch einmal vorzunehmen: können wir mit dem Haarknoten fertig werden und die Haartracht in die römische Empirezeit hinein verweisen so haben wir hoffentlich das letzte Hindernis überwunden, um die Frage wegen des Dornausziehers auf dem Kapitol zu lösen und somit der Ansicht der mehr und mehr zusammengeschmolzenen Minderzahl zum Siege zu verhelfen.

1) Siehe Musée de Cherchel par Paul Gauckler (1895) in Musées et Collections archéol. de l'Algérie et de la Tunisie . . . . Paris Ernest Leroux 1890 ff.

Wir können vorläufig bei folgendem stehen bleiben: wäre es nicht wegen des Stirnknotens, sondern gälte es nur der Behandlung der Locken und dem Falle des Haares, so würde keine Schwierigkeit vorhanden sein, den Kopf der Bronzestatue ohne weiteres in den Stil der Empirezeit zu passen. Es wimmelt in der römischen Kunst von Köpfen aus Bronze und Marmor, vor allem an Bronzestatuetten, mit einer Haarbehandlung, die derjenigen des Dornausziehers eben so nahe steht, wie dieser Kopf sich von den echten archaischen entfernt.

Wenn irgend ein Zug der römischen Kunst durchgehends eigen ist, so ist es dieser, Kinder und junge Knaben mit Locken und zierlicher Haartracht auszustatten: mit einer Scheitelflechte oder mit einem stehenden Stirnknauf oder mit herabfallendem Stirnhaar ohne Knoten, u. s. w.

Die Scheitelflechte ist in der römischen Kunst so charakteristisch häufig, dass Furtwängler[1]) wie er sich selbst ausdrückt, lange »dem damals verbreiteten Vorurteile folgte, dass die Haarflechte des Eros (den er jetzt Praxiteles zuschreibt) römischerZeit angehöre«, während die Scheitelflechte in Wirklichkeit ein Erbteil viel älterer Zeiten ist, schon des fünften Jahrhunderts. Womöglich noch verbreiteter ist der stehende Stirnknauf, (der bis auf das Ende des fünften Jahrhunderts zurückgeht), so häufig, dass sogar die Frührenaissance ihn wieder in ihre Kunst aus dem grossen Reichtum an römischen Funden aufnahm.

Mit dem stehenden Stirnknauf und der Scheitelflechte hat auch die Haartracht des Dornausziehers dieses gemeinsam: wesentlich dem Schmuck zu dienen, während der echte archaische Stirnknoten einen mehr streng praktischen Zuschnitt hat. Hätte ein römischer Bildhauer sich vorgenommen, den einfachen, unverkünstelten, kurzgeschorenen Kopf vom Typus des Castellani in den Geschmack seiner Zeit umzubilden, so würde kaum eine Wahl natürlicher für ihn sein, als zu der einen oder der anderen der beiden Haartrachten zu greifen, die in der Kunst seiner Zeit so häufig waren: entweder zur Scheitelflechte oder zum stehenden Stirnknauf.

Aber die Scheitelflechte würde der Mittelpartie des Haares einen zu dicken und massiven Vorsprung und dem Kopfe eine zu grosse Schwere geben und demnach in beiden Beziehungen künstlerisch ein entschiedener Rückschritt vom älteren Typus sein. Und falls er dann zum stehendem Stirnknauf griffe, würde dieser in noch mehr schneidendem Widerspruch zum Linienfluss der ganzen Komposition stehen. Ebenso vortrefflich wie der stehende Stirnknauf beim »Knaben mit der Gans« aussieht wie ein krönender architektonischer Gipfelpunkt, ebenso störend würde er über dem vornübergebeugten Kopfe des Dornausziehers wirken — abstossend wie ein Horn.

Indessen brauchte ja der Bildhauer nur den stehenden Stirnknauf nieder zu biegen, ihm eine liegende Stellung zu geben und ihn sorgfältig in zierlicher römischer Eleganz durchzuführen, um ein Haupt zu schaffen, das durch und durch mit seiner Umbildung des schlichten und derben Naturmotivs in ein zierlich gekünsteltes Hirtenidyll stimmte.

Wie nahe verwandt der Stirnknauf und der Haarknoten sind, ist einleuchtend. Wir können einen Kopf vornehmen wie z. B. an einem der römischen Laren — am liebsten an der Statuette im Conservatorenpalast auf dem Kapitol, die bei Roscher (Abb. 8) abgebildet ist — und uns den Stirnknauf an diesem Lockenkopf liegend anstatt stehend denken: Wir sehen sofort wie auffallend eine solche Haartracht und eine derartige Haarbehandlung sich der des Dornausziehers nähern würde.

Wir haben ein Zeugnis aus dem sinkenden klassischen Altertum, gerade mit Bezug auf den Dornauszieher, dafür, wie nahe bei einander der stehende Stirnknauf und der Stirnknoten in der Vorstellung lagen: an einigen Exemplaren der gallo-römischen Statuette aus weissem Thon, die den Dornauszieher auf dem Kapitol frei nach der Erinnerung, roh, ohne Kunstwert, wiedergiebt — Mr. Feuardents Exemplar bei de Witte[1]) und ein zweites bei Tudot[2]) (Abb. 9) — treffen wir nicht den liegenden Stirnknoten, sondern den stehenden Stirnknauf.

Der liegende Stirnknoten beim Dornauszieher auf dem Kapitol lässt sich nach all diesem ziemlich natürlich als eine abgeleitete Form des stehenden Stirnknaufs erklären. Wahrscheinlich ist es ja gleichzeitig, dass auch die Vorstellung vom echten archaischen Stirnknoten, der dem römischen Künstler sicherlich nicht unbekannt gewesen, bei seiner Umbildung des Typus mitgewirkt hat. Dieser Anstrich eines archa-

1) Siehe Meisterwerke S. 543.

1) J. de Witte in der Gazette archéologique 1881—82. S. 129.

2) Tudot: Collection de Figurines en Argile . . . . de l'art Gaulois . . . Rollin Paris 1860. Siehe Tafel 70, D.

Abb. 6. Hirtenknabe.
Marmor im Museum zu Cherchel.

Digitized by Google

Abb. 7. Römischer Lar.

ischen Geschmacks (der auch bis zu einem gewissen Grade die Formen des Antlitzes prägt) verlieh ja gerade dem Werke eine Anziehung mehr in den Augen der römischen Kunstliebhaber.

IV. Auf welchen Zeitpunkt der hellenistisch-römischen Kunst lässt sich die Bronzestatue zurückführen?

Alles vereinigt sich demnach zu dem Resultat, dass der Dornauszieher auf dem Kapitol — nicht der Typus allein, sondern auch die Bronzestatue selbst, eine Arbeit aus einer griechisch-römischen Werkstatt ist. Es bleibt uns nun nur noch übrig, zu untersuchen, ob es möglich ist, den Zeitpunkt für denselben etwas näher festzustellen.

Der Ausdruck römische Empirezeit, den wir hier gebraucht haben, ist nämlich mehr deswegen gewählt, um ein künstlerisches Milieu als einen sicher begrenzten Zeitabschnitt zu bezeichnen. Dieses eigentümliche künstlerische Milieu ist schon in der Zeit, die dem Imperium des Augustus vorangeht, vorbereitet worden. Die neue Geschmacksrichtung, die den griechisch-römischen Empirestil schuf, unterlag Einflüssen sowohl von der »neu-attischen Schule« in Athen als auch gewiss in noch höherem Grade von der Entwicklung in Alexandria. Schon zu Pompejus' Zeit, im Jahre 80 v. Chr., besitzt die römische Kunst — in der Schule des Pasiteles — eine Richtung, die durch und durch das Gepräge des neuen Milieus mit vorherrschendem Sinn für die knapperen Formen des fünften Jahrhunderts und mit durchgeführtem Gebrauch von Thonmodellen trägt. Der Ausspruch, den das Altertum Pasiteles beilegt: dass die Formung in Thon die Mutter sowohl der Goldschmiedearbeit als auch der Bronze- und Marmorkunst sei, charakterisiert ja aufs treffendste eins der Hauptelemente des neuen Zeitmilieus.

Also ist schon in diesem Zeitpunkt — in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. — die Geschmacksumwälzung vollendet, die auch Castellani's Typus in den Dornauszieher auf dem Kapitol umbildet.

Halten wir uns an die einigermassen gesicherten Zeitpunkte für die Hauptzüge der klassischen Kunstentwicklung, so sehen wir bald, dass diese durchgreifende Geschmacksumwälzung — ebensowenig wie der Übergang der modernen Kultur vom Barocken durch das Rokoko zum Empire — einen besonders breiten Zeitraum erfordert hat.

Für unsere Frage ist es wesentlich gleichgültig, in welchem Punkt der Diadochenzeit wir uns den Dornauszieher Castellani's gebildet denken sollen, ob wir diesen Zeitpunkt verhältnismässig früh oder vielleicht lieber etwas später in der Entwicklung ansetzen sollen. Was für uns gilt, ist die erste Zeitgrenze für den erwähnten durchgreifenden Geschmackswechsel zu suchen. Und diese Zeitgrenze haben wir in dem grossen pergamenischen Altar aus der Zeit Eumenes II. (zwischen 197 und 159 vor Christus.) Die Bildhauerwerke dieses Altars bezeichnen den Höhepunkt an reicher und überladener Formentfaltung in der Kunst des Altertums. Solange der Geschmack, der hier seinen Ausdruck gefunden hat, noch der herrschende ist, kann auch nicht die Rede davon sein, Castellani's Typus in den Dornauszieher auf dem Kapitol umzubilden. Wir sind somit bis gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. gelangt, ehe die Geschmacksumwälzung begonnen hat.

Es ist wenig oder kein Grund zu der Annahme vorhanden, dass die Entwicklungsreihe, deren wir hier Erwähnung thun, allein die Schule in Pergamon und nicht die ganze hellenistische Kunst umfassen sollte. Denn die letzte Phase in der pergamenischen Kunst bildet den Höhepunkt einer so zusammenhängenden und folgerichtigen Formentwicklung, dass sie ohne Zweifel die ganze hellenistische Welt umfasst hat.

Aber wo der Höhepunkt erst erreicht ist, kommt der Umschlag meist schnell. Und es hat nach dieser höchsten Formentfaltung schwerlich lange gedauert, bis die Zusammenziehung begann. Von diesem Beginn, ungefähr um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., bis zu der Zeit des Pompejus, da die Umwälzung eine vollbrachte Thatsache in der Schule des Pasiteles ist, sind somit kaum mehr als zwei, höchstens drei Menschenalter verflossen.

Neuere Studien über die Schule in Alexandria, nicht zum wenigsten durch deren Widerschein in der pompejanischen Wandmalerei, deuten schon auf einen kräftigen und weitgehenden Rückschlag gegen das Barocke in dieser Schule hin; man hört ja auch den Ausdruck »alexandrinischer Empirestil«. Das alexandrinische Milieu

Abb. 8. Statuette des Dornausziehers aus weissem Thon. Nach De Witte.

hat augenscheinlich in manchen Richtungen, litterarisch sowie künstlerisch, das römische vorbereitet.

Könnte der Dornauszieher auf dem Kapitol etwa ein Werk der alexandrinischen Schule aus den nächsten Menschenaltern nach dem Verblühen der pergamenischen Schule sein? Dies würde jedenfalls der früheste Zeitpunkt für die Umbildung des Typus sein, den man mit einiger Wahrscheinlichkeit würde vorschlagen können.

Die kleine alexandrinische Statuette in Paris, die einen spielenden und singenden Negerknaben darstellt, zeigt, wie der Geschmack der Zeit bereits die schlanken und schmächtigen Formen sucht und das Naturstudium dem lebenden Modell so nahe als möglich legt, in einem Naturalismus, der demjenigen unseres Jahrhunderts nicht viel nachgiebt. Der Naturalismus in dieser kleinen Bronze zielt nach ähnlicher Richtung wie der Naturalismus in der Bronzestatue auf dem Kapitol; aber er ist doch weit geistvoller, in demselben Grade wie er mehr einheitlich ist, ohne jeglichen Anflug von archaischen Reminiscenzen (die im übrigen der Kunst in Alexandria in diesem Zeitraum augenscheinlich nicht fremd waren).

Das sichere Datum für den Untergang Herculanums, das Jahr 79 nach unserer Zeitrechnung, giebt wiederum eine Art von Zeitmesser, der uns einen neuen Stützpunkt bietet. Locken und Haartracht bei mehreren der sogen. Tänzerinnen aus Herculanum zeigen eine entschiedene Verwandtschaft mit dem Geschmacke, der den Kopf der kapitolinischen Bronzestatue frisiert hat. Zumal bei einer derselben (Nr. 294 a bei Brunn-Bruckmann) ist diese Verwandtschaft so auffallend, dass diese Statue (Abb. 10) eine Zwillingsschwester des Dornausziehers auf dem Kapitol genannt worden.

Es darf kaum länger ein Zweifel darüber herrschen, dass die Tänzerinnen aus Herculanum römische Kopien (von mittelmässigem Kunstwert) und nicht Originale aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. sind. Obschon sie ältere griechische Typen wiedergeben, hat der eigentümliche römische Zeitgeschmack augenscheinlich auf Detailformen wie Locken und Haarfall eingewirkt, in einer ähnlichen Geschmacksrichtung wie diejenige, welche wir noch zu Hadrians Zeit an Köpfen des Antinoos[1]) finden.

Auf irgend einen Punkt innerhalb der römischen Kaiserzeit mit ihrer unmittelbaren Vorbereitung muss ohne Zweifel die Bronzestatue auf dem Kapitol verlegt werden. Und sicherlich — nach dem, was wir früher auf Grund der vielen antiken Kopien, die eben dieser Typus hinterlassen hat, betont haben — lieber verhältnismässig früh als spät im Zeitraume. Wir dürften vielleicht das Rechte treffen, wenn wir ihn zur Zeit des Augustus, möglicherweise schon etwas früher, ansetzen.

Ihn auf die Werkstatt oder Schule des Pasiteles zurückzuführen, ist kaum ein weiterer Grund vorhanden, weil die künstlerischen und stilistischen

1) Wie der sogenannte Mondragone-Kopf im Louvre und Nr. 365 unter den antiken Sculpturen zu Berlin.

Abb. 9. Kopf einer Pompejanischen Tänzerin. Nach Brunn-Bruckmann's Denkmälern.

Eigentümlichkeiten, die man besonders dieser Schule beigelegt hat, ein gemeinschaftlicher Zug für das künstlerische Milieu des ganzen Zeitraums zu sein scheint.

Es ist Franz Wickhoff's Verdienst, eine Charakteristik dieses Milieus von neuen Gesichtspunkten aus versucht zu haben. Die nähere Erforschung des Zeitraumes, die dadurch eingeleitet worden, mag auch vielleicht zu einem sichreren Zeitpunkt für den Dornauszieher auf dem Kapitol führen, besonders wenn glückliche Funde dazu beitragen werden. Bis auf weiteres müssen wir uns mit Bezug auf den Zeitpunkt mit dem Ungefähren und mit Vermutungen begnügen und mit dem unzweifelhaft sicheren Resultat zufrieden sein, dass wir wenigstens das Milieu gefunden haben, in dem der Dornauszieher zu Hause ist.

Nachschrift. Der Wert der künstlerischen Principien für die Kunstarchäologie.

Bei gebildeten und einsichtsvollen Künstlern bin ich wiederholt Zeuge ihrer Verwunderung gewesen, wenn sie in ihrem Reisebuch oder Führer lasen, dass der Dornauszieher auf dem Kapitol als archaisches Originalwerk, gleichzeitig mit den Giebelgruppen in Olympia, aufgefasst wird. Ohne Kenntnis der archäologischen Finessen wie Haartracht und Stirnknoten, sind sie ihrem künstlerischen Gefühl gefolgt und haben darin einen sicheren Wegweiser gefunden.

Die kunsthistorische Frage, wann die Bronzestatue auf dem Kapitol gebildet worden, hat in hervorragendem Grade ein künstlerisches Moment in sich. Eben deswegen zeigt auch die Stellung der Kunstarchäologie zu dieser Frage, wie sehr recht Heinrich Wölfflin mit seiner Behauptung hat, dass die rein künstlerischen Fragen grösseren Spielraum in der kunsthistorischen Methode gewinnen müssen.

Mit dieser Forderung und dieser Hoffnung leitete er das Buch ein, welches er im vorigen Jahre veröffentlichte über »Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance«. Im Anschluss an des Bildhauers Hildebrand Gedanken hat er das Wachstum des Formgefühls von einer verhältnismässig gebundenen zweidimensionalen Auffassung in der Frührenaissance zu einer vollen dreidimensionalen Entfal-

tung in der Bildnerei der Hochrenaissance nachgewiesen, also ein Entwicklungsprozess, entsprechend demjenigen, welchen Emanuel Löwy schon vor 15 Jahren in seinem Vortrage im Kunst- und Industriemuseum zu Wien in der griechischen Altertumskunst bis Lysipp nachwies.

Diese Gedanken liegen jetzt, nachdem Hildebrand sein epochemachendes Werk herausgegeben hat, sozusagen in der Luft. Unabhängig von Wölfflin, aber wie jener durch Adolf Hildebrand's Werk und Umgang vorbereitet, habe ich jetzt Emanuel Löwy's kunsthistorische Formel gebraucht, um womöglich die Frage wegen des Dornausziehers auf dem Kapitol zu lösen, die dadurch zugleich zu einem Probierstein für das gegenwärtige Verhältnis der Kunstarchäologie zu einem fundamentalen Formgesetz und einer Stilformel von grösster Tragweite geworden ist.

Christiania, März 1900.

Mit Erlaubnis von Bruno und Paul Cassirer.

MAX LIEBERMANN'S SKIZZE ZU DEN AMSTERDAMER WAISENMÄDCHEN

DIE »Amsterdamer Waisenmädchen« sind im Jahre 1881 gemalt worden. Sie stehen somit in des Künstlers mittlerer Zeit, zusammen mit der »Schusterwerkstätte«, die jetzt in der Berliner Nationalgalerie hängt. Auch die »Waisenmädchen« sind vor kurzem von einem öffentlichen Museum erworben worden, nämlich vom Städel'schen Institut in Frankfurt.

Aber ihre erste Würdigung haben beide Werke in der Fremde gefunden; als sie Liebermann auf dem Pariser Salon von 1882 zuerst ausstellte, wurden sie von Faure, dem bekannten Manet-Sammler, sofort angekauft und der berühmte Kunstkritiker Furcaud schloss seine Rezension mit den Worten: »Das Bild ist von ganz holländischer Eigenart und ganz deutscher Auffassung; Mr. Liebermann est désormais sorti de pair«. — Über die Skizze, die wir hier in Dreifarbendruck reproduzieren, sei noch folgendes gesagt: Nachdem der Künstler im Waisenhause in Amsterdam eine Studie gemalt hatte (jetzt im Besitze des Geh. Rat Bode), fing er in München, wo er damals lebte, das Bild in derselben Grösse wie die Studie an. Aber da die Mädchen sich im Amsterdamer Waisenhause nur in den Erholungspausen im Hofe aufhalten durften, so konnte die Studie nur die Flecken angeben, welche die Mädchen im Raume ausmachten. Erst in München wurde dann vor der Natur jede einzelne Figur nach dem Modell gemalt. Und um sich über die Wirkung auf hell und dunkel, wonach er die Figuren arrangierte, zu vergewissern, malte der Künstler unsere heutige Skizze; wie die vergleichsweise beigefügte kleine Abbildung des fertigen Werkes zeigt, ist er dieser Skizze treu geblieben. — Das Blatt ist für Liebermann's Art der Erfassung eines künstlerischen Vorwurfes ungemein interessant und als Vorstufe eines seiner besten Werke wertvoll.

G. K.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE IWEINBILDER AUS DEM 13. JAHRHUNDERT IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

VON PAUL WEBER, JENA.

I.
PROFANMALEREIEN DES DEUTSCHEN MITTELALTERS.

DAS Bestreben, die Wände des Heims künstlerisch zu verzieren, dem Auge etwas zu bieten, woran die Phantasie haften kann, womöglich Abbilder dessen als Wandschmuck dauernd um sich zu vereinigen, woran des Bewohners Herz besonders hängt, dieses Bestreben ist allen einigermassen fortgeschrittenen Kulturen eigen, wo nicht gerade religiöse Vorschriften oder Anschauungen dem hindernd in den Weg treten. Auch das deutsche Mittelalter, dessen Kunstübung man so gern lediglich von der kirchlichen Seite her zu betrachten geneigt ist, hat auf diesem Gebiete der häuslichen profanen Kunst sich viel lebhafter bethätigt, als, nach den kunstgeschichtlichen Handbüchern zu schliessen, im allgemeinen angenommen wird. Nur war das Mittelalter in der Auswahl der Darstellungsmittel gegenüber der antiken Kultur und der der neueren Zeiten wesentlich ärmer. Es fehlte ihm für den häuslichen Zimmerschmuck vor allem das bewegliche Tafelbild, das zwar für kirchliche Altäre schon in karolingischer Zeit urkundlich nachgewiesen ist[1]) und sicher auch für den häuslichen Altar wenigstens der vornehmen Wohnung schon frühe im Gebrauch war, hier und da wohl auch einmal für Porträtdarstellungen zur Verwendung gelangte, im allgemeinen aber wohl sicher vor dem Beginne des 15. Jahrhunderts nur in sehr geringem Umfange zum Schmucke der häuslichen Wohnung herangezogen worden ist. Bis zu diesem Zeitpunkte blieb die künstlerische Darstellung im wesentlichen gebunden an die unbewegliche Bemalung des Wandverputzes oder an die zwar bewegliche aber in den künstlerischen Ausdrucksmitteln sehr beschränkte Teppichkunst, deren bald mehr, bald weniger kunstvolle Schöpfungen man als »Rücklaken« vor der Wand ausspannte.

Es liegt in der Natur der Sache, dass von diesen beiden Zweigen profaner Kunstthätigkeit des Mittelalters nur ganz vereinzelte Reste sich bis auf unsere Zeit retten konnten. Die Bemalung der Wände fiel den baulichen Veränderungen zum Opfer, die leicht vergänglichen Werke des Webstuhles und der Nadel den Motten, Bränden und sonstigen zerstörenden Mächten der Jahrhunderte. Doch darf die geringe Zahl erhaltener Denkmäler uns nicht zu dem Schlusse verleiten, dass solche kunstvolle Verzierung des Heims im Mittelalter eine Ausnahme gewesen sei. Was zunächst die Ausstattung mit figürlich verzierten Teppichen und Leinwandbehängen anbelangt, so beweist deren häufige Erwähnung in dichterischen und urkundlichen Quellen vom 8. Jahrhundert an[1]) bis zum Ausgange des Mittelalters, dass solcher Schmuck in den besseren Haushaltungen etwas ganz Gewöhnliches gewesen sein muss. Wenn auch die Liebhaberei für dieses mannigfach verwendbare Dekorationsmittel in den verschiedenen Jahrhunderten des Mittelalters in den einzelnen Ständen bald ab-, bald zunahm[2]), so war sie doch auch in den Jahrhunderten *vor* der Blütezeit der ritterlichen Kultur gewiss nicht nur auf die höchsten Kreise beschränkt, wie man früher wohl gelegentlich angenommen hat, weil das einzige erhaltene Denkmal aus dieser Zeit zufällig von einer hohen Frau gestickt worden ist. Das ist der oft besprochene und abgebildete »Teppich von Bayeux«, den Mathilde, die Gemahlin Wilhelm's des Eroberers, um das Jahr 1066 mit ihren Mägden gefertigt haben soll, ein 71 m langer, mit Wollfäden bestickter Leinenbehang mit Darstellungen der Eroberung Englands durch Wilhelm. Lange Zeit wurde der Teppich in der Kathedrale zu Bayeux aufbewahrt, jetzt befindet er sich auf dem Stadthause daselbst. Dass er von Anfang an zweifellos zur Dekorierung eines weltlichen Raumes bestimmt war, be-

1) Vgl. J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, Wiener Sitzungsberichte Bd. CXXIII, S. 72 f.

1) Vgl. Moritz Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, Leipzig 1899, S. 52 A. 5 u. S. 103 f.

2) Vgl. darüber die sehr fleissige und anregende Studie von *O. Stephani*, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses und die ältesten Stickereien Pommerns. Halle'sche Dissertation 1898, auch als Festschrift in den »Beiträgen zur Geschichte u. Altertumskunde Pommerns« erschienen, Stettin 1898.

weist die Thatsache, dass dieser Teppich zu Beginn des 12. Jahrhunderts mit erwähnt wird unter dem Schmucke des Schlafzimmers der Gräfin Adele von Blois, der Tochter Wilhelm's des Eroberers.[1])

Nicht nur nach rückwärts, auch nach vorwärts steht dieses älteste erhaltene Denkmal profaner germanischer Teppichkunst allerdings ziemlich vereinsamt da. Denn wenn wir von den Quedlinburger Teppichen mit der Darstellung der Hochzeit des Merkur mit der Philologie absehen (12. Jahrhundert), die doch wohl kirchlichen Ursprunges sind, finden wir erst beim Beginn des 14. Jahrhunderts wieder bedeutendere Denkmäler ausgesprochen weltlichen Charakters vor, so den Tristanteppich im Kloster Wienhausen bei Celle[2]) und die grosse Leinwand mit der Darstellung der Fuchsfabel, die jetzt im Chor der Katharinenkirche zu Lübeck aufbewahrt wird.[3]) Es scheint sich eben überhaupt nur das an weltlichen Denkmälern der Art aus früherer Zeit erhalten zu haben, worüber sich bei Zeiten die schützende Hand kirchlichen Besitzes gebreitet hat.

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an werden dann die erhaltenen Webereien und Stickereien mit Darstellungen profanen Inhaltes viel zahlreicher, wenngleich auch hiervon das Meiste seit langem in den Kirchen zu suchen ist.[4])

Bei den Wandmalereien ist die Erhaltung an und für sich mehr gewährleistet durch die Dauerhaftigkeit des Materiales. Dafür sind sie aber der Zerstörung bei Um- und Neubauten schutzlos preisgegeben, vielfach auch, wo sich das Gebäude unverändert erhalten hat, unter Bemalungen oder Übertünchungen späterer Zeiten verschwunden. Gerade dieser Umstand lässt uns aber hoffen, dass sich mit der Zeit die grosse Lücke im Bestande unserer mittelalterlichen Kunstdenkmäler nach dieser Seite hin immer mehr schliesst und dass unsere vom Finderglück begünstigte Zeit noch manches Denkmal der Art unter der Tünche hervorziehen wird. Zwar ist wohl kaum eine Hoffnung vorhanden, dass wir von den grossen Wandbildercyklen unserer frühmittelalterlichen Herrscher jemals wieder eine ausreichende Vorstellung gewinnen, wie sie nach dem Vorbilde der Ausstattung antiker Kaiserpaläste bis ins 11. Jahrhundert herein beliebt waren: zu Monza im Palaste der Theodelinde die Scenen aus der Geschichte der Langobarden[5]), in den Pfalzen Karl's des Grossen und Ludwig's des Frommen die Weltgeschichte bis zur Kaiserkrönung vom Jahre 800[1]), in der Pfalz Heinrich's I. zu Merseburg der glorreiche Sieg über die Ungarn vom Jahre 933[2]), im Valkhofe zu Nymwegen der trojanische Krieg und der Zug Alexander's des Grossen[3]), wohl aber dürfen wir annehmen, dass von der grosssen und weitverbreiteten Liebhaberei für kunstvoll ausgemalte Gemächer, wie sie uns für die Herrensitze in der Blütezeit der ritterlichen Kultur aus Dichtungen und urkundlichen Nachrichten oftmals bezeugt ist, sich weit mehr Denkmäler erhalten haben, als zur Zeit bekannt sind. Julius von Schlosser hat in seinen grundlegenden Studien zur Geschichte der mittelalterlichen Profankunst, die seit dem Jahre 1893 in regelmässiger Folge im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« erschienen sind, mit grosser Gewissenhaftigkeit zusammengestellt, was ihm an Resten profaner mittelalterlicher Wandmalerei oder an Nachrichten über solche bekannt geworden ist.[4]) Otto Piper in seiner »Burgenkunde« (München 1895, S. 460 f.) nennt eine Reihe Denkmäler. Dann haben Durrer und Wegeli in ihrer hübschen Veröffentlichung »Zwei schweizerische Bildercyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts«[5]) die acht in der Schweiz erhaltenen Profancyklen des 14. Jahrhunderts namhaft gemacht und einen derselben, die famose Ausmalung der Trinkstube zu Diessenhofen aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, in guten Nachbildungen vollständig der Wissenschaft zugänglich gemacht. Ausserdem haben teils die Inventarisationsarbeiten, teils glückliche Funde der letzten Jahre die bis vor kurzem noch so geringe Zahl mittelalterlicher profaner Wandgemälde um eine ganz erfreuliche Reihe vermehrt, so dass nun das ewige Herumreiten auf den zwar unzählige Male besprochenen, aber noch niemals genügend und vollständig veröffentlichten Runkelsteiner Fresken[6]) bald überwunden sein dürfte. Zu einer zusammenfassenden Bearbeitung dieses ganzen Denkmälerschatzes ist aber die Zeit wohl noch nicht gekommen, so lange die Inventarisationen noch nicht abgeschlossen sind. Es wird wohl noch auf einige Zeit hinaus die Zugänglichmachung einzelner besonders

1) Poetische Schilderung des Abtes *Baudri de Bourgueil* (vor 1107). Neuerdings abgedruckt bei *J. v. Schlosser*, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, S. 218 f.

2) Vgl. Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Taf. 6 und 7.

3) Zeitschr. d. Ver. f. Lübecks Gesch. u. Altertumskunde. 1860. S. 122 f.

4) Ausser Heyne, Deutsches Wohnungswesen, S. 248 und anderwärts, ist für die Zusammenstellung des Erhaltenen zu vergl. *Otte*, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie I[5], 137; *Schultz*, Höfisches Leben I[2], 76 f. und vor allem die oben erwähnte Arbeit von Stephani, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses, namentlich von S. 43 ab.

5) Paulus Diaconus, hist. Langob. l. IV, cap. 23.

1) Pseudo-Turpin, De gestis Caroli M., cap. 31. Ermoldus Nigellus, De laude Lhudovici I. IV, Vers 244 f.

2) Liutprandi Antapodosis l. II, cap. 31.

3) Geschildert in einem altfranzösischen *Chanson de geste*. Vergl. *K. Plath*, Het Valkhof te Nijmegen, Amsterdam 1898.

4) Jahrg. XVI (1895), S. 158 f., S. 174 f. Jahrg. XIX (1898), S. 240 f.

5) Mitt. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, Bd. XXIV, Heft 6, LXIII. Neujahrsblatt 1899, S. 257 (5).

6) Neben der ganz veralteten Veröffentlichung von *Zingerle-Seelo's* »Freskencyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen« vom Jahre 1857 ist neuerdings noch zu vergl. *Waldstein*, Mitt. d. k. k. Central-Kommiss. N. F. XX (1894), S. 1 f. und *Lind*, ebenda S. 144; *Schlosser*, allerhöchstes Jahrb. XVI (1895), S. 173 und *Zingerle*, Germania II, 467, XXIII, 28.

wertvoller Bildercyklen die Hauptaufgabe bleiben. Die einzelnen Bausteine herbeizuschaffen und zu behauen, ist zur Zeit nützlicher, als ein lückenhafter überhasteter Aufbau.

Bis jetzt zeigt sich beim Überblick über die bekannt gewordenen ausserkirchlichen Wandbildercyklen des Mittelalters dieselbe Erscheinung, wie bei den Teppichbildern: Aus der Spätzeit des Mittelalters, aus dem 14. und namentlich aus dem 15. Jahrhundert, sind Denkmäler in ausreichender Zahl erhalten und vermitteln, zusammen mit den schriftlichen Quellen, eine recht gute Vorstellung von der Ausstattung des ritterlichen Ansitzes und namentlich des städtischen Patrizierhauses des ausgehenden Mittelalters. Für das 12. und 13. Jahrhundert aber, also für die eigentliche Blütezeit der ritterlichen Kultur, versagen die Denkmäler fast völlig. Und doch stand gerade in dieser Zeit die Liebhaberei für bunte figürliche Ausmalung der Schlösser innen und aussen auf ihrem Gipfel, wie sich aus zahlreichen Nachrichten für das ganze Gebiet der abendländischen französisch-ritterlichen Kultur nachweisen lässt, von den Ufern der Themse bis zur Etsch und zum Ebro.[1]) Nur einige dekorative Graffiti, die bei der Restaurierung des Schlosses Chillon wieder zum Vorschein gekommen sind, lassen sich mit Sicherheit der Frühzeit des 13. Jahrhunderts zuweisen, wie mir Herr Professor Rahn-Zürich freundlichst mitteilte. Und möglicherweise sind auch die Fresken in der *Loggia de' Cavalieri zu Treviso*, jenem merkwürdigen Denkmal nordisch-ritterlicher Kultur an der Grenze des Südens, das Julius von Schlosser kürzlich veröffentlicht hat[2]), nicht dem Anfang des 14. Jahrhunderts zuzuweisen[3]), sondern, wie ich aus stilistischen Gründen vermuten möchte, noch der Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Aber damit ist auch schon erschöpft, was sich aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert an Profanmalereien erhalten hat.

Unter solchen Umständen darf die nachstehende vollständige und farbige Wiedergabe eines aus dieser Zeit stammenden und bisher nur teilweise veröffentlichten Bilderkreises wohl auf ein besonderes Interesse rechnen. Es ist das erste grössere und gut erhaltene Denkmal mittelalterlicher Profanmalerei, das sich mit Gewissheit dem 13. Jahrhundert und mit grösster Wahrscheinlichkeit sogar der ersten Hälfte desselben zuweisen lässt.

1) Die Belegstellen aus den zeitgenössischen deutschen und französischen Dichtern zusammengestellt bei *Alwin Schultz*, Höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger I², S. 61, Anm. 1, S. 74 f. u. 105. Vgl. auch *Ilg*, Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. Bd. V der N. F. der Quellenschriften zur Kunstgesch. 1896, S. 17, 76, 119, 123, 126, 155. An urkundlichen Nachrichten ist die Zusammenstellung bei J. v. Schlosser, allerh. Jahrb. XVI u. XIX a. a. O., zur Zeit die vollständigste. Doch lässt sich deren Zahl noch wesentlich vermehren.

2) Allerhöchstes Jahrbuch XIX (1895), S. 240 f.

3) Schlosser: »um 1313«.

II.

DER HESSENHOF ZU SCHMALKALDEN UND SEINE WANDGEMÄLDE.

In der historisch denkwürdigen, von den Bahnen des grossen Verkehres etwas abgelegenen fränkisch-thüringischen Bergstadt *Schmalkalden* befindet sich ein alter Herrenhof, ohne Zusammenhang mit dem viel späteren grossen Schlosse der hessischen Landesherren auf dem Berge, mitten in der Stadt neben einem Kloster. Einst war dies feste Haus der Mittelpunkt des neuen Stadtteiles, der sich von etwa 1200 an jenseits des trennenden Grabens vor den Mauern der Altstadt zu bilden begann[1]), und diente wohl dem landgräflich thüringischen Verwalter als Wohnsitz. Später, vom 14. Jahrhundert ab, nachdem die Herrschaft Schmalkalden an die Landgrafen von Hessen gefallen war, diente das Gebäude als Amtshaus für den landgräflich hessischen Verwalter; im 16. Jahrhundert schliesslich, nach mancherlei An- und Umbauten, war es zeitweiliger Wohnsitz der aus Rochlitz vertriebenen Schwester des Landgrafen Philipp des Grossmütigen von Hessen. Der Name *Hessenhof* ist an dem altertümlichen Bauwerk haften geblieben, auch nachdem im Jahre 1837 seine malerischen aus dem 16. Jahrhundert stammenden Fachwerk-Obergeschosse, wie die massiven aus dem Mittelalter herrührenden beiden Untergeschosse unter einem gleichmässigen nüchternen Verputz verschwunden, seine Zimmer für die Verwaltungsräume eines Landratsamtes umgebaut worden sind (Abb. S. 77).

Jetzt erinnert im Äusseren nur die grosse Rundsäule an der Nordostecke des Hauses, die einst wohl einen Erker trug, und die kolossale Stärke der Mauern an das hohe Alter des Bauwerkes. Der »Neumarktplatz« vor dem Hause und die umliegenden Strassen haben sich im Laufe der Jahrhunderte so erhöht, dass das ehemalige Erdgeschoss schon längst zu einem Kellergeschoss hinabgesunken ist, als welches es wohl schon seit dem grossen Umbau für die Schwester Philipps vom Jahre 1551 benutzt worden ist. Der massive erste Oberstock, das jetzige Hochparterre, ist zu sehr im Laufe der Jahrhunderte verändert worden, um noch nähere Aufschlüsse geben zu können. Jene tonnenüberwölbten Räume des Erdgeschosses aber verdanken der Versenkung in die Erde ihren fast unversehrten Bestand, und ihrer Entweihung zum Kohlenkeller die Erhaltung der alten Bemalung in dem einen dieser Räume. Denn augenscheinlich hat die dichte Schicht von Kohlenstaub und Schmutz ganz wesentlich zu der glücklichen Erhaltung der alten Bemalung beigetragen. In den beiden anderen in Betracht kommenden Räumen ist der alte Verputz längst abgefallen oder abgeschlagen, so dass auf etwaige Reste von Bemalung hier gar nicht mehr zu hoffen ist. Dass sie einst auch bunt bemalt waren, kann mit grösster Wahrscheinlichkeit geschlossen

[1]) Vgl. für diesen Abschnitt die ausführliche geschichtliche Darlegung bei *Gerland*, Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden. Leipzig, Seemann 1896, S. 8 f.

werden. Doch blieben alle meine Nachforschungen ohne anderes als negatives Ergebnis.

Um so erfreulicher ist es, dass die Bemalung jenes einen Raumes einigermassen vollständig und in verhältnismässig guter Erhaltung bis auf uns gekommen ist, so dass dieses älteste bis jetzt bekannte Denkmal profaner Wandmalerei des deutschen Mittelalters uns ausreichenden Aufschluss auch in künstlerischer Hinsicht zu geben vermag.

Kunde von seinem Dasein besass man schon längere Zeit. In der 1862 erschienenen »Kunsttopographie Deutschlands« thut *Lotz* seiner Erwähnung mit den Worten: »Im Keller am Tonnengewölbe Reste von roher figürlicher Malerei.«

Ein gesteigertes Interesse dafür erwachte aber erst, als Geh. Baurat *Hase*-Hannover in einem längeren Artikel im 6. Jahrgange von Schnütgen's Zeitschrift für christliche Kunst (1893) auf diese Malereien aufmerksam machte, wobei er irrtümlicherweise die Darstellungen als Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth in Anspruch nahm. Senator Dr. *Otto Gerland*-Hildesheim veröffentlichte sie darauf im Jahre 1896 mit Unterstützung des kgl. preuss. Ministeriums in einem besonderen Bande auf sieben Lichtdrucktafeln.[1]) In dem Begleittexte wies Gerland überzeugend nach, dass es sich hier um eine profane Darstellung handle, um eine Bilderfolge zu Hartmann von Aue's Artusroman »Iwein mit dem Löwen«. Und ebenso traf er das Richtige, indem er die Entstehung des Denkmales der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zuwies (wenn wir auch weiterhin der Begrenzung durch die Jahre 1204—1215 nicht ganz werden folgen können). Damit war dem Bilderkreise mit einem Schlage eine ganz hervorragende Stellung für die deutsche Kunst- und Litteraturgeschichte gesichert.

Wenn nun auf beifolgenden Tafeln der Bilderkreis vollständig veröffentlicht und in dem Begleittexte kunstgeschichtlich von verschiedenen Seiten beleuchtet wird, so geschieht dies, weil der Schmalkalder Bilderkreis wichtig genug ist für die verschiedensten Gebiete der historischen Forschung, um *in allen seinen Teilen* und in möglichst vollkommener Wiedergabe der Wissenschaft zugänglich gemacht zu werden. Die von Gerland veröffentlichten retouchierten Blitzlichtaufnahmen mussten seiner Zeit in dem noch völlig dunklen Keller gemacht werden. Seither ist der Raum, wohl infolge der von Gerland ausgegangenen Anregung, durch Öffnung der vermauerten Fenster wieder tageshell erleuchtet worden. Bei diesem hellen Lichte gelang es mir festzustellen, dass unter der dichten Schicht von Kohlenstaub, Moder und stellenweise noch haftender Tünche weit mehr erhalten sei, als damals bei den photographischen Blitzlichtaufnahmen von 1896 zu erkennen gewesen ist. Nach sorgfältiger Entfernung der Schmutzkruste ergab sich als sehr erfreuliches Resultat, dass nicht nur eine ganze Reihe von Scenen in alter Farbenpracht dem Beschauer wieder entgegenleuchtete, sondern dass der Umfang des Bilderkreises fast um das Doppelte gewachsen war und nunmehr ein künstlerischer Gesamteindruck der ehemaligen Dekoration des ganzen Raumes gewonnen werden konnte.

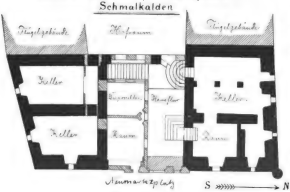
Mit Herrn Senator Dr. Gerland fand ich mich in dem Wunsche, den so erfreulich vervollständigten Bilderkreis in einer umfassenden und womöglich farbigen Wiedergabe in gleichmässigen Grössenverhältnissen der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Da Herr Dr. Gerland in der liebenswürdigsten Weise mir die Neubearbeitung dieser Aufgabe zuschob, so entsprach ich gern der Anregung des Verlegers der ersten Publikation, den Bilderkreis auf farbigen Tafeln in diesen Blättern zu veröffentlichen. Eine Sonder-Ausgabe hiervon wird für den Buchhandel hergestellt werden.

Da photographische Aufnahmen die störende Verzerrung der Gestalten, wie sie sich

Grundriss:

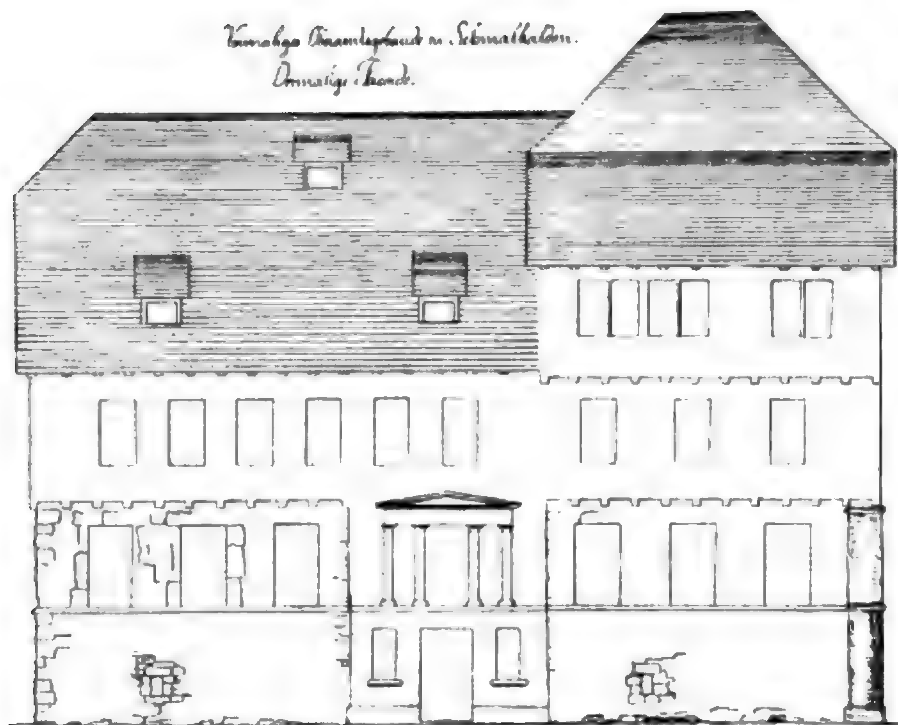
vom Souterrain des Kreisamts und Handwerkerschulgebäudes zu

Schmalkalden



1) Vgl. oben Anmerkung 1. Vgl. über diese Publikation meine Aufsätze in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1898, No. 16 u. 269.

Digitized by Google



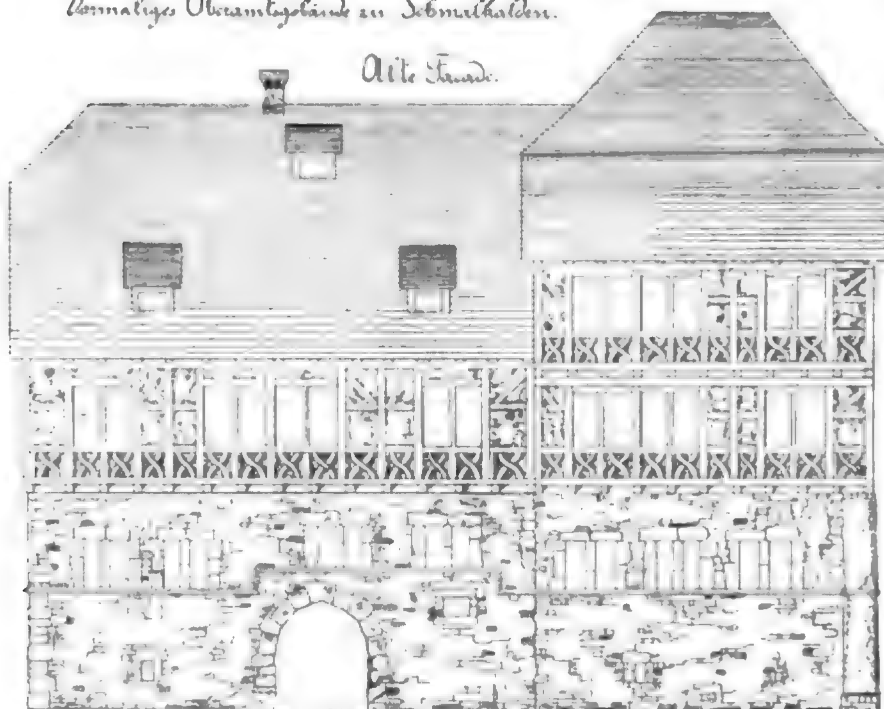


Abb. 2. Ansicht des Hessenhofes in Schmalkalden.

auf der gewölbten Fläche notwendig ergeben musste, nicht vermeiden konnten, so wurden alle Umrisse gepaust, die Pausen auf Karton übertragen und alle Farbreste aufs Sorgfältigste eingezeichnet. Als Leiter dieser Arbeiten kann ich für die absolute wissenschaftliche Zuverlässigkeit der Kopien die Verantwortung übernehmen. Die Reproduktion der Originalkopien für unsere Tafeln wurde auf autotypischem Wege hergestellt.[1])

Durchwandern wir zunächst kurz den nebenstehenden Grundriss (Abb. 4), der uns das heutige Kellergeschoss, das ehemalige Erdgeschoss des ältesten Bauteiles des Hessenhofes vergegenwärtigt. Man betrat das Erdgeschoss ehemals durch die Hausthüre D unmittelbar neben dem schon früher erwähnten runden Eckpfeiler an der Nordostecke des Hauses, und gelangte zunächst in einen langgestreckten Flur (B), der von Norden her durch einen schmalen Fensterschlitz sein Licht erhielt. In der Südwand sind zwei kleine rechteckige Nischen erhalten, vielleicht zur Aufstellung künstlicher Beleuchtung. Geradeaus leitet eine Rundthür (K) in das grosse Gemach C, das heute durch eine später eingezogene Zwischenwand halbiert ist. Nach Norden weist es zwei schmale Fenster auf. Vor dem einen steigt eine steinerne Spindeltreppe empor, die ehemals die Verbindung mit dem Oberstock herstellte. Durch ein Rundbogenportal (H) tritt man von hier in das Eckzimmer A, eben den Raum, der durch seine Bemalung eine so unerwartete Berühmtheit erlangt hat.

Dieser Raum, der, wie der Hausflur B und das grosse Gemach C, mit einem flachen Tonnengewölbe überspannt ist, stellt sich dar als ein ganz unregelmässiges Viereck von etwas über 4 m Länge und etwas unter 4 m Breite. (Die genaueren Masse sind auf dem Grundrisse eingezeichnet.)

Sein Licht empfängt dieses kleine Gemach von Osten her durch ein breites Rundbogenfenster E, das zur Zeit wieder geöffnet ist und ausreichendes Tageslicht einströmen lässt, und durch einen schmalen, erst in späterer Zeit durchgebrochenen Lichtschacht F. An der Südseite bei G vertieft sich die Wand in einer grossen, sorgfältig mit behauenen Quadern eingefassten Nische. Jetzt ist an dieser Stelle der Zugang zu dem Raume vom Hausflur des Landratsamtes her eingebrochen. Auf sechs Stufen steigt man herab. Da sich hier der beste Gesamtüberblick über die Bemalung des ganzen Raumes bietet, so ist unsere Innen-Ansicht (Abb. 3) von diesen Stufen aus aufgenommen.

Uns gerade gegenüber haben wir da an der Nordwand des Zimmers das Hauptbild des ganzen Cyklus, die rundbogig abgeschlossene Darstellung eines Mahles. Unterhalb dieses Bildes geleitet eine flachbogig geschlossene Thür in den Hausflur. Ausserdem sind noch zwei kleine Nischen in der Mauerstärke der Nordwand ausgespart, die einst wohl zu Wandschränken eingerichtet waren. Zur Linken vorn haben wir die Thür zum Hauptgemach, zur Rechten das Fenster. Für den gegenwärtigen Eindruck der Grössen- und Höhenverhältnisse und für die künstlerische Wirkung der Decoration ist zu beachten, dass der Fussboden zur Zeit wesentlich höher liegt als ehedem, so dass das Gemach einen viel gedrückteren Eindruck macht, als dem ursprünglichen Zustande entspricht. Wir dürfen getrost einen halben Meter nach unten in Gedanken hinzusetzen, denn gegenwärtig muss man sich bücken, um durch die Thüren I und H gehen zu können. Die Scheitelhöhe des Gewölbes beträgt am Nordende, oberhalb des Mahles, zur Zeit nur noch 3,20 m, an der Südseite, bei den Stufen, von wo unsere Innenansicht aufgenommen ist, sogar nur noch 2,80 m, da sich das ganze Gewölbe im Laufe der Zeiten nach dieser Seite hin gesenkt hat.

Leider lässt der Zustand des Gewölbes überhaupt für die Zukunft unserer Bilder nicht viel Gutes erhoffen. Die Sprengung ist aus lauter kleinen schmalen Steinen hergestellt, die an verschiedenen Stellen recht locker sitzen, und nun, statt dem Malgrunde als Haftfläche zu dienen, denselben durchzudrücken beginnen. Es sind zwar alle gelockerten Teile sorgfaltigst in neuen Mörtel gebettet worden. Doch da der über diesem Gewölbe befindliche Raum als Expeditionszimmer des Landratsamtes benutzt wird, so ist das Gewölbe fortwährenden Erschütterungen ausgesetzt, die mit der Zeit wahrscheinlich die Zerstörung wenigstens der mittleren Bildstreifen am Gewölbe herbeiführen werden. Da ist es gut, dass durch die oben erwähnten farbigen Nachzeichnungen in Originalgrösse der ganze Bilderkreis wenigstens in Nachbildung für die Folgezeit gesichert ist.

III.

BESCHREIBUNG UND ERKLÄRUNG DER WANDGEMÄLDE.

Das eben geschilderte Gemach war mit Malereien ausgeziert, teils figürlicher teils ornamentaler Art, und zwar lediglich in den beiden Farben Rotbraun und Gelb auf weissem Grunde. Leider ist von dem künstlerischen Schmucke einigermassen vollständig nur das erhalten geblieben, was sich an der gewölbten Decke und dem oberen Teile der Wände befand, wohin die Zerstörungen der Jahrhunderte nicht so leicht dringen konnten. Da sehen wir zunächst an der Nordwand, die ganze Breite des Bogenfeldes ausfüllend, umrahmt von einer breiten Ornamentborte, die Darstellung einer tafelnden ritterlichen Gesellschaft. Auf dieses Hauptbild zu laufen über die ganze Länge des Tonnengewölbes hin fünf parallele Bildstreifen, die durch 4 cm breite Trennungsborten geschieden sind. An diese fünf Bildstreifen schloss sich nach unten beiderseits noch je einer an. Doch ist von diesen der an der Ostwand befindliche bis zur Unkenntlichkeit zer-

1) Die Originalkopien, zu deren Herstellung der schmalkaldische Kreistag in dankenswerter Weise einen Zuschuss verwilligte, werden auf der Wilhelmsburg zu Schmalkalden im Museum des Hennebergischen Geschichtsvereins ihre Aufstellung erhalten.

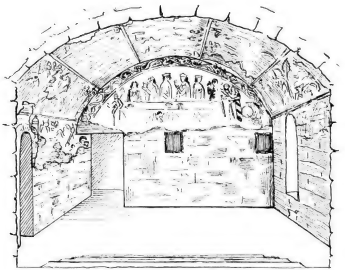


Abb. 3. Innenansicht des ausgemalten Gemaches.

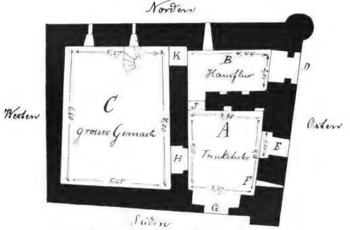


Abb. 4. Grundriss des Erdgeschosses des alten Hessenhofes.

Digitized by Google

Abb. 5.
Der zutrinkende Mann.

stört, der an der Westwand sehr mangelhaft erhalten. Welcher Art die Dekoration der Wand unterhalb dieser Streifen war, lässt sich jetzt gar nicht mehr feststellen. Jedenfalls wird man jenen unteren Teil der Wände nicht ganz unverziert gelassen haben, da der ganze Raum augenscheinlich auf eine künstlerische Gesamtdekoration hin gestimmt war. Undeutliche Reste ornamentaler Bemalung leuchten noch ein wenig hervor neben der Nischenumrahmung der Südwand. Auch das Innere der Fensternische an der Ostwand war sicher einst bemalt, damit die breite Fläche der über 1 m starken Mauerwand künstlerisch belebt sei. Das Gleiche dürfen wir von den breiten Thürwandungen der Nord- und Westwand voraussetzen. Hiervon ist uns wenigstens ein kleiner Rest erhalten geblieben, nämlich der obere Teil der Gestalt eines Mannes, der jeden Eintretenden in der Thüre, die vom Hausflure hereinführt, mit erhobenem Becher willkommen heisst. Dieser originelle Gedanke lässt es uns doppelt bedauern, dass von der sonstigen Verzierung der Thür und Fenstergewände nichts mehr festzustellen war.

Den Inhalt der erhaltenen figürlichen Darstellungen bildet die Romandichtung *„Iwein, der Ritter mit dem Löwen"*, vielleicht nach der deutschen Fassung des Hartmann von Aue, möglicherweise aber nach der französischen des Chrestien de Troyes oder nach einer der Vorlagen Chrestien's. (Vgl. darüber weiter unten.) Ich citiere nach der deutschen Fassung Hartmann's, Ausgabe von Benecke-Lachmann.

Der nach Chrestien de Troyes von Hartmann von Aue deutsch bearbeitete Roman »Iwein«, dessen Vollendung man ins Jahr 1204 setzt, beginnt mit der Schilderung eines Pfingstfestes am Hofe des König Artus. Nach Tisch ziehen sich Artus und seine Gemahlin ermüdet in die Kemenate zurück. Nebenan lassen sich die Ritter Iwein und Gawein, Dodines, Segremors und Key von Kalogreant die Abenteuer erzählen, die dann die Veranlassung zu Iwein's Ausritt und dem ganzen sich daran knüpfenden Roman werden sollten. Mit der Schilderung dieser Scene (Vers 77—90) beginnt auch die bildliche Erzählung in Schmalkalden, und zwar am linken (südlichen) Ende des ersten Bildstreifens, unmittelbar neben der jetzigen Eingangsthür vom Hausflur her. (Tafel I, Streifen 1, Scene 1.) Leider ist sie sehr trümmerhaft erhalten. Ausser den Umrissen der Bettstatt, auf welcher Artus und seine Gemahlin ruhen, bedeckt von einem zierlich gemusterten Teppiche, können wir nur das Diadem der Königin erkennen, die allgemeinen Andeutungen des Schlafgemaches und des daneben befindlichen Raumes, in welchem sich die Ritter befinden.[1])

Von diesem Prolog aus springt dann die bildliche Erzählung jenseits der Thür gleich über zur Schilderung der Irrfahrten Iwein's. Wir sehen auf Scene 2 Herrn Iwein auf Abenteuer ausreiten. Soeben hat er die Burg verlassen, auf welcher seiner Zeit Kalogreant und jetzt er Aufnahme gefunden hatte. (V. 280 f.) Sie ist durch einen runden Turm angedeutet, von dem man allerdings nur noch den obersten Teil zu erkennen vermag. Von Iwein sieht man noch den Helm und die Schultern, den über den Rücken gehangenen Schild, das emporgehaltene Schwert und Teile des Rosses. Vor dem Ritter öffnen sich »die Wälder und Gefilde« (V. 970), angedeutet durch einen Baum, von dem wenigstens die fünf obersten Blätter noch deutlich zu erkennen sind. Unmittelbar neben diesen Blättern nach rechts hin erscheint wiederum der Kopf Iwein's und sein ausgestreckter Arm (Scene 3). Er begrüsst soeben den Waldriesen (V. 980 f.), der mit einer mächtigen Keule inmitten seiner wilden Tiere sitzt, genau wie er vorher von Kalogreant (V. 398 f.) geschildert worden war.[2])

Hiermit endet der erste Bildstreifen. Ohne Zusammenhang mit diesen Bildern taucht dann rechts davon etwas tiefer an dem Gewände der Thüre zum Hausflur hingewandt jene oben schon erwähnte Gestalt auf, die den Eintretenden mit erhobenem Becher willkommen heisst. Wir haben sie der Einfachheit halber am rechten Ende des ersten Streifens mit angefügt, geben sie aber hier in Vergrösserung, da sie dort zu undeutlich gekommen ist. (Abb. 5.)[3])

Die Erzählung der Iweindichtung setzt dann wieder von links her auf dem *zweiten Bildstreifen* ein. Iwein steht am Zauberbronnen (V. 989–993), den »die schönste Linde schirmt« (vgl. V. 572). Seine Rotschecke hat er hinter sich an einen merkwürdigen, aus zwei Blättern bestehenden Baum gebunden.[4]) Soeben ist er im Begriff, das Wasser aus dem goldenen Becken, welches an dicker Kette vom Baume herabhängt (vgl. V. 586 f.), auf die Brunnenplatte zu giessen.

1) Der Abstand von hier bis zu der Thür ist etwas grösser, als auf unserer Reproduktion und bietet Platz genug für die Gestalten der fünf Ritter.

2) Nicht ausgeschlossen ist es, dass in Scene 2 und 3 die Abenteuer Kalogreant's selber geschildert sein sollen, die sich ja genau decken mit den späteren Erlebnissen Iwein's. Eine Entscheidung ist nicht mehr möglich, da die Namensüberschriften auf dem Streifen nicht mehr vorhanden sind. Es kommt ja aber auch hierauf gar nichts weiter an. Ausser allem Zweifel ist jedenfalls, dass von Scene 4 an wir es stets mit Iwein zu thun haben.

3) Diese Gestalt konnte von Gerland nicht bemerkt werden, da früher die Thüre zugemauert war.

4) Leider ist die Farbe des Rosses bei dem autotypischen Verfahren nicht gut gekommen. Das Ross ist dunkelrotbraun gefärbt mit grossen weissen und hellroten Flecken, also eine Rotschecke, nicht Apfelschimmel, wie Gerland annahm.

1. König Artus und die Königin in der Kemenate. *2. Iwei*

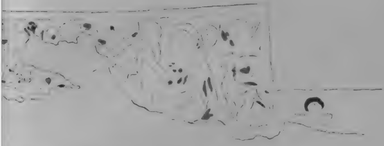
4. Iwein am Zauberbrunnen. *5. Speerkampf mit Askalon.*

8. Askalon auf dem Totenbette. *9. Die Mannen suchen Iwein.*

DIE IWEINBILDER DES 13. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

I



's Ausritt. 3. *Iwein begegnet dem Riesen mit den wilden Tieren.* *Willekomm.*

6. *Iwein verfolgt Askalon in seine Burg.* 7. *Lunete reicht Iwein den Zauberring.*

10. *Lunete berät Laudine.* 11. *Iwein vor Laudine gebracht.*

UNIV OF MICH

S IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

Andeutungen der fünf Edelsteine in der Mitte und an den Ecken der Platte (V. 623—628) sind deutlich zu erkennen. Von unten wird sie gestützt von einfachen romanischen Säulen.[1])

Die zahlreichen Vögel, die in den Zweigen der Linde singen:

si was mit vogelen bestreut
daz ich der este schîn verlôs
und ouch des loubes lützel kos

(V. 612—614), sind ebenfalls vom Maler deutlich zur Darstellung gebracht. Ein Vogel sitzt noch oben in den Zweigen, drei andere umflattern erschreckt den Stamm des Baumes, als nun, nach dem Aufgiessen des Wassers auf den Stein des Zauberbronnens, das heftige Getöse und Sturmesgebraus sich erhebt (V. 994), durch welches Askalon, der Herr des verzauberten Waldes und des Zauberbronnens herbeigezogen wird.

Mit ihm besteht nun Iwein den *Speerkampf* (Scene 5, V. 1000 f.). Er hat seine Rotschecke wieder bestiegen und sprengt mit kunstgerecht eingelegter Lanze auf den durch einen Adlerschild als Herrn des Landes kenntlich gemachten Feind los. Es scheint, soweit die leider sehr beschädigte Darstellung noch erkennen lässt, der Augenblick gewählt zu sein, in welchem dem Askalon die Lanze zersplittert (V. 1016). Der Reiter sinkt soeben etwas nach hinten über, während sein Ross in den Hinterbeinen zusammenknickt.

Jenseits des Bäumchens, das die Scene abgrenzt zum Zeichen, dass der Vorgang im Freien, im Walde, spielt, sehen wir den schwerverwundeten Askalon in seine Burg flüchten, hart bedrängt von dem nacheilenden Iwein, der soeben zu einem mächtigen Schlage mit dem Schwerte ausholt (V. 1018—1074). Mühsam deckt sich Askalon nach rückwärts mit dem nur noch matt in der Auslage gehaltenen Schwerte. Den Schild hat er, ebenso wie sein Gegner, am breiten Riemen über den Rücken gehangen.

Das merkwürdige Bauwerk, auf welches Askalon zusprengt, ist das verhängnisvolle Fallthor (V. 1079 bis 1101), das beim Einreiten Iwein's herabsaust und sein Ross mitten entzwei schneidet. Auf der 7. Scene sehen wir Iwein gefangen zwischen den beiden Thoren. Sein Ross liegt zur Hälfte zu seinen Füssen, zur Hälfte draussen vor dem Thore (nur in Punkten und einigen schwachen Linien erkennbar). Da ward

ein türlin ûf getân:
dâ sach er zuo im ûz gân
eine riterliche magt

(V. 1151 f.). Es ist die kluge Magd Lunete, deren liebliches Antlitz zu erkennen uns leider bei der schlechten Erhaltung der Scene versagt ist. Nur ihr langes Lockenhaar zeugt von ihrer Schönheit. Entgegen der Schilderung bei Hartmann tritt sie nicht aus einer Thüre hervor, sondern reicht aus einem Fenster Herrn Iwein den Zauberring dar. Dieser Ring besass die beneidenswerte Eigenschaft, seinen Träger unsichtbar zu machen (V. 1202 f.); für Herrn Iwein ein sehr günstiger Fall. Denn nun stürmen (V. 1257 f.) die Mannen Askalon's in den Raum zwischen den beiden Thoren herein, in welchem Iwein eingesperrt sitzt, um ihren erschlagenen Herrn zu rächen. So sehr sie aber auch umhersuchen und mit ihren Schwertern in alle Winkel stechen, sie finden den durch den Ring geschützten Ritter nicht. Der Maler hat diese Episode, die sich gleich darauf (V. 1370—1380) in genau derselben Weise beim Dichter wiederholt, in *eine* Darstellung zusammengezogen (Scene 9), und vorher die Klage Laudinens um den Tod Askalon's eingeschoben, die ja die Veranlassung zu dem erneuten Suchen der Mannen war. Wir wollen also zunächst Scene 8 betrachten.

Vers 1305:

er sach zuo im gebâret tragen
den wirt den er hete erslagen.
und nâch der bâre gienc ein wip,
daz er nie wibes lip
alsô schoenen gesach.
von jâmer si ûz brach
ir hâr und diu cleider.

Vers 1321:

ez erzeicten ir gebaerde
ir herzen beswaerde
an dem libe und an der stimme.
von ir jâmers grimme
sô viel si dicke in unmaht.

Man muss gestehen, dass der Maler diese Schilderung mit einfachen Mitteln und doch sehr anschaulich ins Bild zu übertragen gewusst hat. Askalon liegt in voller Rüstung, mit einem Waffenrock darüber angethan, auf dem Totenbett. Laudine, die Witwe, ringt verzweifelt die Hände. Ihr Gesicht, eines der am feinsten ausgeführten des ganzen Cyklus, dessen Lieblichkeit leider auf der Reproduktion nicht zur Erscheinung gekommen ist, verrät tiefsten Seelenschmerz. Auch die mangelhaft erhaltenen Gesichter ihrer drei Begleiterinnen zeigen lebhafte Anteilnahme.

Da die Wunden des Toten, als er nun in die Nähe Iwein's gebracht worden ist, aufs neue zu bluten beginnen, so spornt dieses Kennzeichen für die Nähe des Mörders die Knappen aufs neue an, nochmals in allen Winkeln nach dem fremden Ritter zu suchen. (V. 1370 f.).

Nicht ohne Humor hat der Maler dies vergebliche Suchen dargestellt. Der Beschauer der Bilder kann nämlich den unsichtbaren Iwein sehen. Er steht ganz rechts in der Scene mit geschlossenem Visier, den Schild umgehangen, das Schwert ruhig an die Schulter gelehnt, augenscheinlich ganz versunken in die Be-

1) Hartmann und die französischen Quellen reden nur von vier Edelsteinen, die in die Ecken der Platte eingelassen sind. Auf Scene 15 ist aber bei der Wiederholung des Brunnens deutlich ein fünfter in der Mitte zu erkennen. Also wird derselbe auch bei Scene 4 nicht gefehlt haben. Die Platte wird bei Hartmann gestützt von »vieren marmelinen tieren«. Chrestien hat dies nicht. Da der Maler hier statt der Tiere romanische Säulen gegeben hat, so könnte man dies als einen ersten Anhalt dafür betrachten, dass der Maler nicht die Hartmann'sche Fassung des Romanes vor sich hatte.

trachtung des Zauberringes, den er in der Linken emporhält. Die Knappen aber sehen ihn nicht.

si giengen slahende umbe sich
Mit swerten sam die blinden.
solden si in immer vinden.

Dabei halten sie, vor der unsichtbaren Gefahr sich fürchtend, die Schilde vorsichtig empor und stechen mit den Schwertern ins Leere. Herr Iwein muss sich oftmals schmiegen, denn:

in winkeln, under benken,
suochten sin mitten swerten
wande_sî sîns tôdes gerten.

(V. 1374—77). Von dem Bette freilich, auf welches der Dichter den Helden sich niedersetzen lässt, ist nichts zu sehen. Dadurch wäre die Scene zu umfangreich und vermutlich weniger deutlich geworden. So wie sie wiedergegeben ist, erscheint sie jedenfalls als ein interessantes Zeugnis für die Selbständigkeit, mit welcher der Maler den dichterischen Stoff für seine Beschauer zurechtlegt.

Nebenbei sei noch bemerkt, dass auf dieser Scene die Teile des halbierten Rosses zu Iwein's Füssen deutlicher zu erkennen sind als auf Scene 7.

Auf dem 10. Bilde kniet Lunete vor ihrer Herrin Laudine und rät ihr mit eindringlicher Gebärde, den fremden Ritter zum Manne zu nehmen, da er ja doch ein untadeliger Held sei und sie ohne männlichen Schutz ihr Land und den Zauberwald nicht werde halten können (V. 1788—1992). Laudine, deren Gesichtszüge hier leider verwischt sind, legt, wohl zur Beteuerung der Aufrichtigkeit ihres Schmerzes, die Hand aufs Herz.

Auf der folgenden Scene (11) steht Iwein bereits vor Laudine (V. 2245 f.) mit züchtig vor dem Leibe übereinandergelegten Händen, wie es die höfische Sitte bei der Begegnung mit einer hohen Herrin vorschreibt. Laudine, die wieder auf dem Polstersitze thront, auf welchem sie schon bei der vorigen Scene Lunetens Rat entgegennahm, scheint soeben zu dem Ritter zu sprechen. Lunete steht links vom Beschauer hinter Iwein.

Damit schliesst der dritte Bildstreifen. Der vierte, der etwas über die Scheitelhöhe des Gewölbes hinausreicht, schildert den Höhepunkt der Dichtung, den der Maler mit besonderem Nachdruck in drei grossen breiten Bildern ausgesponnen hat, während er in der Dichtung nur sechzig Verse umfasst: Die Erklärung der Verlobung, das Ehegelöbnis und das Beilager, woran sich dann unmittelbar das grosse Hauptbild des Gemaches, das Trinkgelage auf dem Bogenfelde, räumlich und inhaltlich anschliesst (V. 2371—2433).

Das erste dieser vier Höhepunktsbilder, Scene 12, zeigt uns Laudine in lebhafter Beredung mit ihren Ratgebern. Links steht Lunete, rechts wohl Iwein, den sie soeben den versammelten Edlen des Landes als ihren künftigen Gemahl vorstellt. Diese, von der Schönheit des Ritters hingerissen, sind des wohl zufrieden (V. 2413—2415), und so kann denn das feierliche Eheversprechen vor sich gehen. Es ist ein höchst charakteristischer Zug der Zeit, dass der Künstler vor diesem feierlichen Akte die Herrin Laudine grosse Toilette machen lässt, was der Dichter zu berichten vergessen hat. Denn als sie nun auf Scene 13 Herrn Iwein gerührt in die Arme sinkt, hat sie das häusliche Gewand, das sie auf Scene 10 bis 12 trug, vertauscht mit einem purpurnen Prachtgewand, das durch breite goldgestickte Borten verziert ist, die im Original viel feiner und kunstvoller wirken, als auf unserer Reproduktion. Unter den Zeugen des genau im Mittelpunkte des ganzen Bildercyklus befindlichen Vorganges ist deutlich der ›Pfaff‹ zu erkennen, (V. 2418), der zum Glück gerade zur Hand ist, um das Paar einzusegnen. Er steht in weissem Gewande mit niedergeschlagenen Augen und gekreuzten Händen neben Laudine. Ein feingestickter Mantel ganz rechts in der Scene zeigt deutlich, dass auch die Edlen des Landes sich zu der feierlichen Handlung in ihr Staatskleid geworfen haben.

Die nächste Scene (No. 14) ist leider sehr zerstört. Doch vermag man noch deutlich Laudine und Iwein in einem, wie es scheint gewölbten, Gemache beim Beilager zu erkennen (2431—32).

Die stattlichen Festlichkeiten, die anlässlich der Hochzeit gefeiert werden und deren Schilderung den Beginn des nächsten Gesanges ausmacht, haben dem Maler Veranlassung zu dem Hauptbilde gegeben, das uns eine höfische Gesellschaft bei den Freuden der Tafel zeigt (Taf. III).

In der Mitte der Tafel thront Laudine. Sie trinkt soeben ihrem zur Rechten sitzenden jungen Gemahle Iwein aus einem schöngeformten Pokale zu. Herr Iwein trägt zur Feier des Tages eine hohe einfache Krone. Er bedankt sich für das Zutrinken, indem er die linke Hand zierlich gegen die Brust legt. Rechts von ihm, also links vom Beschauer, trinken zwei Edle sich zu; links neben Laudine sitzt Lunete in festlicher Gewandung und lauscht der lebhaften Unterhaltung eines Herrn. Von beiden Seiten treten je zwei Tafeldiener mit hocherhobenen Doppelpokalen heran. Um die auf der Tafel stehenden Speisen kümmert sich die Trinkgesellschaft scheint's gar nicht, das ganze Interesse ist dem Becher zugewandt.

Natürlich darf bei den Freuden der Tafel die Musik nicht fehlen. Obwohl der Dichter deren keine Erwähnung thut, hat der Maler sie mit herangezogen. Denn für ihn und seine Zeit war das etwas Selbstverständliches. Ganz rechts in der Ecke, hinter dem Tafeldiener mit dem merkwürdig rot und weiss gestreiften langen Gewande, taucht ein kleiner Paukenschläger auf in einem noch sonderbareren Kleide, das im Zickzack gelb und weiss gemustert ist, wohl das Abzeichen fahrender Spielleute. Vor der Mitte der Tafel, unterhalb Iwein's, sind Reste eines winzigen Fiedlers erkennbar und ganz am linken Ende der Tafel das Köpfchen eines Flötenbläsers.

Dass diese Nebenpersonen viel kleiner gehalten sind als die Hauptpersonen an der Tafel, war nicht bloss Notbehelf des Künstlers, der im Raume beengt war, sondern entspricht durchaus dem allgemein verbreiteten künstlerischen Grundsatze jener Zeit, die Bedeutung der dargestellten Personen schon durch

ihre verschiedenen Grössenverhältnisse zum Ausdruck zu bringen.

Als ein interessantes Gegenbild zu unserer Schmalkalder Darstellung gebe ich hier die eines Mahles im Evangeliar auf dem Rathause zu Goslar, das etwa gleichzeitig, nämlich um 1245, mit Bildern geschmückt worden ist.[1]) Wir sehen da wieder die winzigen Spielleute vor der Tafel, ganz rechts wieder den Paukenschläger.

Die Erzählung geht nun wieder von der Südseite her weiter. (Tafel II, 5. Streifen) König Artus steht am Zauberbronnen und giesst eben das Wasser auf den Stein (V. 2529). Es ist fast genau die Scene 4 im Gegensinne, nur dass das Ross hier ein Apfelschimmel ist und an einen andersartigen Baum angebunden ist als drüben bei der ersten Darstellung des Zauberbronnens. Dieses Mal sind auch die Himmelserscheinungen noch deutlich erkennbar, die das Begiessen des Bronnens hervorzurufen pflegt. Unmittelbar vor Artus' Haupte sehen wir grosse Hagelkörner herabsausen; weiterhin oberhalb des Speerkampfes (Scene 16) hängen schwarze Gewitterwolken. Iwein kommt als nunmehriger Schützer des Bronnens und Waldes herangesprengt und sticht den boshaften Key aus dem Sattel (V. 2551—2582).

> Er zestach sîn sper unz an die hant,
> dâ mite wart ouch er gesant,
> ûz dem satele als ein sac,
> daz ern weste wâ er lac.

Dies plumpe Fallen Key's hat der Maler mit gutem Humor wiedergegeben.

Es folgt nun die fröhliche Erkennung zwischen Iwein und Artus und seinen Rittern. Man beschliesst Iwein's Einladung zu folgen. Wir sehen auf Scene 17 Iwein — durch die Überschrift wie durch den Adlerschild, den er jetzt als Herr des Landes zu führen hat, als solcher gekennzeichnet — auf die Burg zureiten. Neben seinem weissen Rosse sieht man ein rotbraunes hertraben, das nur dasjenige Key's sein kann, das er soeben im Speerkampf erbeutet hat. (V. 2601 u. 2). Ein Reiter ist nicht darauf erkennbar.

Auf der letzten Scene der Reihe wird die Begrüssung der Gäste auf Iwein's Burg dargestellt gewesen sein (V. 2653—2682). Sie ist leider zum grössten Teile abgebröckelt. Was sich erkennen lässt, passt aber zu dieser Deutung.

Es wird dem Beschauer aufgefallen sein, dass der eben besprochene fünfte Bildstreifen allein in seiner Schilderung von rechts nach links vorwärts schreitet, während die anderen alle, auch der später folgende sechste Streifen, von links nach rechts laufen. Es ist wohl anzunehmen, dass hier ein Versehen des Malers vorliegt, welcher sich nicht zur rechten Zeit klar machte, dass er bei diesem Streifen sich jenseits der Scheitelhöhe des Gewölbes befand und also um der Einheitlichkeit der ganzen Dekoration willen nunmehr von links nach rechts erzählen musste. Bei dem folgenden Bildstreifen hat er das Versehen dann wieder gut gemacht.

Der *sechste* Bildstreifen, der letzte der erhaltenen, hat leider sehr gelitten und lässt nur noch drei von seinen ursprünglich vier Scenen erkennen. Zunächst links (Scene 19) die breite Schilderung eines Vorganges, der im Innern einer Burg spielt, denn beiderseits schliesst ein Rundturm die Darstellung ein. Es

Abb. 6. Miniatur aus dem Evangeliar auf dem Rathause zu Goslar.

1) Entnommen dem Aufsatze Dobbert's im Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen 1898, S. 155.

Digitized by Google

handelt sich um die Darstellung der schicksalsschweren Wendung im Leben unseres Helden, nämlich um den Abschied, den Artus und die anderen Gäste nach den fröhlichen Festtagen auf Laudinen's Burg von der Herrin nehmen (V. 2956—2968). Bei diesem Abschied lässt sich Iwein von seinem Freunde Gawein bereden, Urlaub von seiner jungen Gemahlin zu begehren, damit er sich nicht daheim »verliege«, — der Beginn endloser Leiden für beide. Diesen entscheidenden Wendepunkt des ganzen Romanes ausführlich darzustellen, musste dem Maler durchaus wesentlich erscheinen. Leider ist gerade der Kernpunkt der dargestellten Handlung nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen. Die Gestalt Iwein's ist völlig zerstört und nur noch durch das W festzustellen, das sich von der Überschrift seines Namens über dieser zerstörten Gestalt auf der Trennungsborte erhalten hat. Der Mann im reichgestickten Gewande links davon müsste dann König Artus sein, daneben nach links hin Laudine und hinter ihr, unmittelbar neben dem Turme, wohl Luneten's Lockenhaar. Am rechten Ende der Scene gewahrt man drei von den Helden aus dem Gefolge des Königs Artus.

Iwein zieht mit Artus und seinen Rittern von dannen. Merkwürdigerweise hat nun der Maler eine ganze Reihe wichtiger Ereignisse aus dem Leben des Helden nicht dargestellt, sondern beginnt seine Schilderungen mit Überspringung von 900 Versen der Dichtung erst wieder mit Vers 3824, wie Iwein, nach langer Nacht des Wahnsinns geheilt, im Kampfe gegen den Grafen Aliers aufs neue als Held erprobt, von der Herrin des fremden Landes Urlaub genommen hat und aufs neue auf Abenteuer ausreitet (Scene 20). Er gelangt in den dichten Wald — die Scene ist beiderseits durch Bäume eingefasst — und kommt hier zufällig zu dem erbitterten Kampfe zwischen dem Löwen und dem Drachen. Nach kurzer Überlegung steht er dem Löwen gegen das Ungeheuer bei und gewinnt ihn dadurch als treuen stetigen Freund und Begleiter. Auf Scene 21 sehen wir Iwein, in respektvoller Entfernung von dem Drachen, mit dem Schwerte nach dessen Haupt schlagen, während der Löwe das Untier von vorn gepackt hat und soeben seinen scharfen Zahn in dessen Brust einzubohren in Begriff ist. Der Drache hat sich zornig auf seinen beiden starken Tatzen aufgerichtet und schlägt mit den Flügeln.

Mit diesem Ereignis, das unserem Helden den Beinamen »mit dem Löwen« verschafft hat, brechen nun leider die erhaltenen Malereien ab. Unmittelbar hinter dem Drachen ist ein Lichtschacht durchgebrochen worden, und was jenseits desselben bis zum Ende der Wand gegen Süden hin an Farbresten noch zu erkennen ist, reicht nicht aus, um ein Bild zu ergeben. Dass sich aber hier noch eine Scene befand, steht ausser Zweifel. Ebenso wird sich, wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, noch ein siebenter Bildstreifen darunter hingezogen haben, entsprechend dem Streifen No. 1 an der gegenüberliegenden Vertikalwand, der für etwa drei Scenen Platz bot. Also werden im ganzen vier Scenen als verloren zu betrachten sein.

Das Auffallende ist nun, dass wir bei dem Drachenkampfe erst bis V. 3864 des Hartmann'schen Romanes vorgedrungen sind, während er im ganzen 8165 Verse hat. Also noch nicht einmal die Hälfte der Erzählung ist erreicht, und doch stehen für die zweite grössere Hälfte höchstens noch vier Scenen zur Verfügung. Zusammengehalten mit der vorhin schon angemerkten Thatsache, dass sich zwischen Scene 19 und 20 bereits eine Lücke von fast 900 Versen befindet, scheint dies doch zu der Annahme zu drängen, dass der Maler weder den Hartmann'schen Roman noch die französische Dichtung des Chrestien vor sich hatte, sondern eine der kürzeren dichterischen Fassungen des gleichen Gegenstandes. Die keltische Erzählung »Die Dame von der Quelle« (das sog. Mabinogi) ist viel kürzer als die Hartmann'sche Dichtung und kennt die zahlreichen Abenteuer Iwein's nach dem Kampfe mit dem Drachen fast gar nicht. Manche halten dieses Mabinogi für die ältere Fassung des Stoffes, manche für eine Verkürzung der Dichtung Chrestien's.[1] Jedenfalls reichen die vier noch vorhanden gewesenen Scenen gerade aus, um das Wichtigste aus dem weiteren Verlauf des Romanes in der keltischen Fassung zur Anschauung zu bringen. Ich möchte meinen verehrten philologischen Kollegen die Entscheidung dieser Frage überlassen.[2]

IV.

DER ZWECK DES AUSGEMALTEN GEMACHES IM HESSENHOFE.

Der Roman vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen war im 13. und 14. Jahrhundert in den ritterlichen Kreisen Deutschlands sehr beliebt und weit verbreitet. Die grosse Zahl erhaltener Abschriften aus diesen Jahrhunderten beweist das. Dass ein Ministeriale des thüringer Landgrafen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, denn so werden wir weiterhin die Entstehungszeit umgrenzen, sich diesen Stoff zur Ausschmückung eines der Räume seines Edelsitzes wählte, ist ein weiterer Beitrag für die Beliebtheit dieser Dichtung. Ein Festsaal oder etwas ähnliches ist dieses kleine schiefwinklige Gemach von kaum vier Meter

1) Vgl. Henrici, Iwein II, S. II—IV. Herrn Prof. Emil Henrici sei für manchen freundlichen Wink bei dieser Arbeit an dieser Stelle herzlich gedankt.

2) Da ich nachträglich von philologischer Seite auf die Bedeutung der *Namensüberschriften auf den Trennungsborten* aufmerksam gemacht worden bin, so trage ich hier nach, was sich von solchen noch erkennen lässt. Ich habe für diesen Zweck kürzlich nochmals die Originale verglichen und alles zusammengesucht, was sich mit einiger Sicherheit erkennen liess. Die Ausbeute ist leider dürftig, da diese Namensüberschriften mit einer leicht vergänglichen schwarzen Farbe auf die Trennungsborten aufgemalt waren. Über Scene 10 oberhalb der knieenden Lunete als einziger erkennbarer Rest ihres Namens ein V. Scene 17: IWAN. Scene 16 über Iwein ein W. Scene 19 über der zerstörten Gestalt Iwein's ebenfalls ein W. Scene 20: IWAN. Scene 21: WAN.

Die von Gerland (S. 27 seiner mehrfach genannten Publikation) erwähnten Buchstaben VNA oberhalb Laudinens auf Scene 12 konnte ich nicht mehr feststellen.

Das grosse Festmahl.

WANDMALEREI IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

im Geviert nicht gewesen. Es war nur ein Wohnraum. Wenn dieses kleine Zimmer schon so reichlich mit malerischer Zier versehen war, wie reich mögen da erst die Haupträume des Hauses bemalt gewesen sein. Ein Runkelstein des 13. Jahrhunderts mag uns bei den Umbauten des alten Hessenhofes im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen sein!

Die Bestimmung dieses kleinen Gemaches ist trotz der Unvollständigkeit der erhaltenen malerischen Auszierung noch heute deutlich zu erkennen. Unter der Thür zum Hausflur hin, durch welche man wohl in der Regel dies Zimmer betrat, heisst uns ein junger Mann mit erhobener Trinkschale willkommen. Unzweideutig giebt er uns damit zu verstehen, was unser in diesem Gemache harrt, welchem Zwecke es geweiht war: es war eine *Trinkstube*. Wollten wir noch daran zweifeln, so würde uns ein Blick auf das Hauptbild jedes Bedenken benehmen müssen. Denn aus dem ganzen Romane Iweins hat der Maler nicht irgend ein Abenteuer, eine Minnescene oder eine Kampfdarstellung ausgewählt, um damit das grosse Bogenfeld der Nordwand zu füllen, sondern eine Trinkscene. Wohl soll dies Bild in erster Linie das Hochzeitsmahl auf Laudinens Burg darstellen; aber um die Speisen auf dem Tische kümmern sich die erlauchten Herrschaften gar nicht. Laudine trinkt Iwein zu aus einem für eine Dame recht stattlichem Becher; links von diesem Paare trinkt aus noch stattlicherem Gemässe ein Ritter dem andern zu, und der Eifer der Tafeldiener, die Herrschaften ja nicht Durst leiden zu lassen, ist vom Maler mit bemerkenswerter Energie zum Ausdruck gebracht. Nur Lunete am rechten Ende der Tafel hat so eifrig auf die Darlegungen ihres Tischherrn zu lauschen, dass zum Trinken keine Zeit bleibt.

Da in dem kleinen Gemache höchstens zehn bis zwölf Personen um einen Tisch herum Platz hatten, so können hier grosse Festmahle nicht abgehalten worden sein. Ich glaube, wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, dass es in erster Linie als Kneipzimmerchen gedient hat, als höchst behagliche Trinkstube für den ritterlichen Bewohner des alten Hessenhofes und seine Kumpane. Die abenteuerliche und minnereiche Erzählung vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen mag dabei ganz anregend zur Belebung der Unterhaltung beigetragen haben. Ob das Zimmer heizbar war, lässt sich nicht mehr sicher feststellen. Ich persönlich neige zu der Annahme, die grosse Nische der Südwand möge einst eine Kaminanlage aufgenommen haben; doch versichert Gerland, dass die Abschlussmauer hinter dieser Nische die alte massive Aussenmauer des Hauses sei. Ein Urteil darüber konnte ich mir nicht mehr bilden, da inzwischen eine steinerne Treppe vor die Nische gesetzt worden ist. War hier thatsächlich kein Kamin, sondern ein erhöhter Sitz für den Hausherrn oder, wie Gerland vermutet, ein Gestell für Prunkgerät, so wird also das Zimmer im wesentlichen nur in der warmen Jahreszeit benutzt worden sein. Einst als die alte Einrichtung sich noch mit der unversehrten Bemalung der Decke und Wände in den warmen leuchtenden Farben Rotbraun und Gelb auf weissem Grunde zu einem Ganzen verband, muss dies Gemach einen äusserst traulichen Eindruck gemacht haben. Mit einiger Phantasie kann der Besucher sich noch heute eine Vorstellung davon machen, namentlich bei heller Morgenbeleuchtung, wo die unverwüstlichen Farben der alten Bemalung aufleuchten und die trümmerhafte Erhaltung des Wandschmuckes etwas vergessen machen.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass auch das nächstälteste Denkmal mittelalterlicher Profanmalerei auf deutschem Sprachgebiete, nämlich die Bemalung im Haus zur Zinne zu Diessenhofen in der Schweiz (Anfang des 14. Jahrhunderts), wieder zu einer ritterlichen Trinkstube gehört[1]). Und auch dort hat die Dichtung den Stoff zum künstlerischen Schmucke hergegeben, freilich nicht die epische Romandichtung, wie die vom Ritter Iwein in Schmalkalden, sondern Neidhart's groteske Schwankdichtung vom »Veilchen«. Dazu finden wir in Diessenhofen Jagdscenen, Scheibenwerfen, Reineke Fuchs, Sinnbilder für Wein, Weib und Gesang, zum Teil in sehr derber Fassung, die Erstürmung der Minneburg und als oberen Abschluss über das Ganze hin einen Wappenfries. Die Hinweisungen auf das Trinken überwiegen durchaus, so dass der Charakter des Raumes auch dort aufs unzweideutigste zum Ausdruck gebracht ist. Aber es ist die schon in Zersetzung begriffene und ins Gemeine umschlagende ritterliche Kultur des 14. Jahrhunderts, die uns in der Schweizer Trinkstube entgegentritt, während wir in Schmalkalden deutlich den getragenen Charakter einer episch-gross empfindenden Zeit verspüren. Wohl ist auch hier die Bestimmung des Gemaches als Trinkstube mit Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht und neben dem Weine ist das Weib, sind die Darstellungen der am Ziel befindlichen Minne, gewiss nicht ohne Absicht, mit einer gewissen Breite erzählt (Scene 1 und 14), aber durchaus nur im Zusammenhange der ganzen Dichtung. Und dieser Zusammenhang wird gebildet durch eine der Lieblingsdichtungen der ritterlichen Kreise in ihrer Blütezeit, durch die von Hartmann von Aue ins Deutsche übertragene, so oft abgeschriebene und weit verbreitete Romandichtung vom tapferen Ritter Iwein mit dem Löwen. Schon durch diese Wahl des Gegenstandes zeichnet sich der Schmalkalder Bildschmuck ab als das künstlerische Produkt einer wesentlich anderen, innerlich vornehmeren Epoche, als sie uns in der Diessenhofer Trinkstube aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts entgegentritt. Ein zeitlicher Abstand von nicht zu geringer Ausdehnung trennt schon aus inneren Gründen diese beiden sonst so nahe verwandten ältesten Denkmäler mittelalterlicher Profanmalerei auf deutschem Sprachgebiet.

V.
TECHNISCHES.

Die Wandgemälde im Hessenhofe zu Schmalkalden sind aufgemalt auf eine mässig starke, frei-

1) Vgl. die oben schon einmal erwähnte Veröffentlichung von Durrer u. Wegeli, Mitt. d. antiquar. Gesellsch. XXIV, 6, 1899.

händig mit der Kelle abgezogene Putzschicht, die dadurch an der gewölbten Fläche zu haften vermag, dass man die Mauersteine mit ziemlich grossen Zwischenräumen aneinandergefügt hat, sodass der Verputz in tiefen Zungen sich zwischen ihnen festsetzen konnte. Ausserdem ist das Mauerwerk sehr uneben, einzelne Steine treten mit Zacken und Ecken oft mehrere Centimeter weit vor und bieten dadurch besondere Stützpunkte für das Haften des Verputzes. Solche Unebenheiten sind aber nicht etwa durch sorgfältiges Aufhöhen des Malgrundes ausgeglichen, sondern die ganze Malschicht macht diese Unebenheiten mit. Sie gewährt daher, von der Seite besehen, einen Anblick wie ein flaches Hügelland. Man scheint daran keinen ästhetischen Anstoss genommen zu haben. Ebenso regellos sind die Borten gezogen, welche die einzelnen Bildstreifen einfassen, wie das auch unsere Abbildungen deutlich wiedergeben. Von gerader Linie ist dabei wenig zu spüren. Der ganze Bildercyklus überhaupt macht den Eindruck einer flott und mit grosser Geübtheit aber ohne sonderliche Sorgfalt hingestrichenen Arbeit.

Zunächst hat man auf den weiss gelassenen Malgrund die Umrisse in rotbrauner Farbe vorgezeichnet, wohl mit dem Pinsel, denn diese Umrisslinien sind sehr verschieden stark und zeigen ein An- und Abschwellen. Die feineren Teile, Gesichter, Hände, Pferdegeschirr, Besatz der Gewänder und die Namensüberschriften sind dann mit schwarzer Farbe besonders eingezeichnet, gelegentlich auch einzelne Linien der rotbraunen Vorzeichnung damit übergangen oder korrigiert. Die zu kolorierenden Flächen sind dann teils mit derselben rotbraunen Farbe, wie die Vorzeichnung, teils mit einem leuchtenden Goldgelb ausgemalt, alles übrige einfach weiss gelassen worden. Eine besondere blaugraue Farbe für die Rüstungen und Waffen, die Gerland seiner Zeit zu erkennen glaubte, vermochte ich nicht festzustellen. Zum Schluss ist das Ganze wohl mit irgend einer Wachslösung oder etwas Ähnlichem überstrichen worden, wie das bei den mittelalterlichen Wandmalereien üblich war[1]). Daher rührt der feine Glanz, der noch heute über den unbeschädigten Teilen der Bilder schimmert. Die auffallend frische Erhaltung und Leuchtkraft der Farben an einigen Stellen ist wohl in der Hauptsache dieser Schutzdecke zu verdanken. Möglich ist auch, dass der Putz vor der Bemalung ausserdem mit der heissen Kelle abgezogen worden war, wie das noch jetzt bei der Stuccolustro-Technik der Italiener im Gebrauch ist und wie es im Mittelalter für viele Wandmalereien mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden kann[2]).

Ob die aufgesetzten Farben Temperafarben im gewöhnlichen Sinne des Wortes waren oder mit einer Mischung von Wachs, Lauge und Leim angemacht, wie das Malerbuch vom Athos (§ 37) empfiehlt, lässt sich jetzt nicht mehr entscheiden und ist auch von nebensächlicher Bedeutung. Jedenfalls hat die hier geübte Technik mit den Techniken, die man unter dem Sammelnamen Fresko zusammenzufassen pflegt, nichts zu thun.

1) Vgl. dazu die Untersuchungen *Ernst Berger's*, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, 1893 f. und *P. Weber*, Die Wandgemälde zu Burgfelden, 1896, S. 63 f.

2) Vgl. darüber »Wandgemälde zu Burgfelden« S. 64.

VI.

KÜNSTLERISCHE WÜRDIGUNG DER SCHMALKALDER WANDGEMÄLDE.

Zweierlei wird dem modernen Beschauer an der künstlerischen Ausschmückung der Schmalkalder Herrentrinkstube zunächst auffallend erscheinen: Die völlige Bedeckung des ganzen Gewölbes und des oberen Teiles der Vertikalwände mit unmittelbar aneinander stossenden Parallelstreifen und zweitens die nur durch Bäume und Türme getrennte Aneinanderreihung der Scenen innerhalb jedes einzelnen dieser Streifen. Auf eine abgeschlossene künstlerische Wirkung des einzelnen Bildes ist damit von vornherein Verzicht geleistet. Nur das Rundbogenbild macht hiervon eine Ausnahme. Es ist ein geschlossenes Bild für sich. Die sämtlichen Scenen der Längsstreifen aber wollen gar nicht als abgeschlossene Bilder wirken, sondern als eine Gesamtdekoration mit fortlaufendem erzählenden Inhalte. Das Gewölbe wird einfach in Parallelstreifen zerlegt, die nur durch schmale Borten geschieden sind. Eine solche Bemalung des ganzen Gewölbes mit Parallelstreifen findet sich gelegentlich auch in der kirchlichen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte. Ich verweise als Beispiel auf die ins 12. Jahrhundert gesetzte Bemalung der tonnenüberwölbten Krypta zu St. Savin (Poitou), die in einer Abbildung in dem grossen Werke von Gélis-Didot und Laffillée[1]) einzusehen ist. Dort aber sind die einzelnen Bildstreifen durch zierliche breite Ornamentborten geschieden. Und wo Gewölbe und Wand sich scheiden, ist dort eine sofort in die Augen fallende stärkere Trennung der Bildstreifen angebracht. In Schmalkalden aber hat der Maler so wenig Empfinden für eine künstlerische Eingliederung der ganzen Dekoration in die Architektur gehabt, dass er die Scheidungslinie zwischen Gewölbe und Wand nicht anders hervorhebt, als durch dieselbe schmale Trennungsborte, die er auch sonst zwischen den einzelnen Bildstreifen anwendet. So gleitet also die Erzählung ohne besonderen Accent auf der einen Längsseite von der Vertikalwand aufs Gewölbe hinauf, auf der andern Seite ebenso vom Gewölbe wieder hinab. Daher wirkt die Gesamtbemalung weniger als Dekoration der Architektur, was sie doch von Haus aus thun sollte, als vielmehr wie ein die Architektur verhüllendes Gewand. Mit dieser Gleichgültigkeit gegen das architektonische Gerüst des Raumes hängt es nun auch zusammen, dass der Maler nicht einmal die Scheitellinie des Gewölbes beachtet, die er doch an und für sich schon durch eine stärkere und besonders verzierte Trennungsborte hätte hervorheben sollen. Sondern er lässt den vierten Bild-

1) »La peinture décorative en France.« Seitenzahlen hat das Werk nicht.

streifen ganz unbekümmert noch ein gut Stück über die Scheitellinie hinübergreifen, so dass die Köpfe der auf diesem Streifen dargestellten Personen nach unten zu hängen beginnen. Von einer Rücksichtnahme auf die Krümmung der gewölbten Fläche durch Anbringung von Verkürzungen ist selbstverständlich weder bei diesem noch bei den anderen Streifen die Rede. Das ist ja auch von einem Künstler dieser Zeit noch nicht zu verlangen. Aber dass er die Mittellinie nicht respektierte und nicht zum Ausgangspunkte der Dekoration machte, zeugt von grosser Sorglosigkeit und einer doch auch für diese Zeit überraschenden Unempfindlichkeit für Raumdisposition.

Das vorhin erwähnte Versehen in der Richtung des fünften Streifens erklärt sich wohl auch aus dieser Sorglosigkeit.

Mit dem Augenpunkte steht es mangelhaft. Darin ist der Schmalkalder Künstler noch ein gut Teil unbeholfener, als im Durchschnitt die Miniaturmaler der gleichen Zeit. Obwohl wir die Gemäldestreifen doch alle von unten zu betrachten gezwungen sind, mit Ausnahme des untersten an der Westwand, der ursprünglich nur wenig über Augenhöhe hinlief, ist ein stark überhöhter Augenpunkt vom Maler auf fast allen Scenen durchgeführt. Und in einzelnen Fällen wird derselbe der Deutlichkeit zu Liebe zu einer Art Vogelperspektive emporgeschraubt, so bei Darstellung der gedeckten Tafel auf dem Hauptbilde im Rundbogenfelde, des toten Askalon auf seinem Bette (Scene 8), der auf dem Lager liegenden Paare (Scene 1 und 14), der Platte des Zauberbronnens (Scene 4 und 15), des Fallgatterthores (zwischen 6 und 7), was nicht ausschliesst, dass gelegentlich auch mal das Gegenteil, eine Art Untensicht, mit unterläuft, z. B. bei den Rossen auf Scene 6 und 17.

Auffallend gering ist die plastische Modellierung. Doch fehlt es nicht ganz an Versuchen dazu. Die Thürme auf 8/9, 9/10, 12/13 und 19 erwecken thatsächlich den Eindruck der Rundung und haben das früher, bei unversehrtem Zustand der Malereien, vermutlich noch viel mehr gethan. So mögen auch die Schatten in den farbigen Flächen der Gewänder ursprünglich viel wesentlicher den Eindruck mit bestimmt haben, als gegenwärtig. Die perspektivische Einzeichnung der kleinen Rundbogenfenster in den Türmen, wie sie namentlich bei 12/13 und am mittleren Stockwerk von 9/10 noch deutlich zu erkennen ist, beweist doch, dass dem Künstler wenigstens der Gedanke zu perspektivischen Anfängen nicht ganz fern lag. Aber eben nur Anfänge dazu. Denn in der Gesamtanlage der Darstellungen ist von einer Vertiefung im Raume nirgends etwas zu fühlen. Die Figuren kleben alle auf dem Vordergrunde fest, der Vorgang vollzieht sich fast durchweg auf einer geraden Linie unmittelbar über der Einfassungsborte und verläuft von rechts nach links oder von links nach rechts, nie aber von vorn nach hinten, in die Tiefe hinein. Wo doch einmal Körper hintereinander dargestellt werden müssen, wie z. B. die beiden nebeneinander schreitenden Rosse auf Scene 17 oder Laudine mit ihren Begleiterinnen hinter dem Totenbette Askalon's (8) oder die hinter der Tafel Sitzenden auf dem grossen Bogenfeldbilde, da wird das Hintereinander durch ein Übereinander gegeben.

Von einem realen Hintergrunde wird völlig abgesehen. Alle frei bleibenden Flächen des weiss gelassenen Grundes sind ausgefüllt mit rotbraunen Sternchen. In grösserer Zahl sind dieselben erhalten geblieben auf Scene 6, 10, 11, 12, 13 und 17. Es ist aber selbstverständlich, dass auch auf den andern Scenen, wo jetzt diese Füllsternchen ausgeblichen sind, alle leeren Flächen auf solche Weise verziert waren. (Besonders charakteristisch auf Scene 12 die Ausfüllung des schmalen Zwischenraumes zwischen der letzten Person rechts und dem einrahmenden Turme, ebenso auf 13 zwischen den Köpfen der handelnden Personen.) Das ist der »*horror vacui*« aller primitiven Kunstübungen. In diesem Falle dürfen wir wohl mit Bestimmtheit hinzusetzen, dass die *Teppichwirkerei* vorbildlich gewirkt hat, bei welcher solche ornamentalen Hintergrundsfüllungen aus technischen Rücksichten sich ergeben.

Es wurde ja schon in der Einleitung daran erinnert, dass neben der Bemalung der Wände mit Farben die Dekorierung mit ausgespannten Teppichen in der mittelalterlichen Wohnung sehr beliebt war. Die Eigenschaft des Teppichbehangs, die Zugluft und Kälte aus den Wänden abzuhalten, wird ihn in erster Linie für die kalte Jahreszeit unentbehrlich gemacht haben. Im Sommer dagegen war er überflüssig und wurde dann gewiss nur bei feierlichen Gelegenheiten angewandt. Wollte man die Wände nicht ganz unverziert lassen, so musste man sich für diese Zeit mit der Malerei behelfen. Nichts ist natürlicher, als dass man in der Bemalung der Wand das vorzutäuschen suchte, was in kostbarerem Material bei feierlichen Gelegenheiten darüber zu hängen pflegte, also dass die Wandmalerei den Teppichbehang nachahmte. Das ist eine Erscheinung, die sich zu allen Zeiten von der Antike an wiederholt hat. Noch heute wollen ja unsere Wandbemalungen und Papiertapeten vielfach die Illusion eines Teppichbehanges erwecken. In der kirchlichen Wandmalerei Deutschlands im Mittelalter können wir das aufs deutlichste verfolgen. Die ältesten bis jetzt bekannten deutschen Wandmalereien, die zu St. Georg auf der *Reichenau* aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, wirken nicht nur in dem dekorativen Beiwerk, sondern auch in ihrer Gesamterscheinung wie ein bunter Teppichbehang, der sich oben an den Hochwänden hinzieht. Die Einteilung des Bilduntergrundes in eine Reihe buntfarbiger Parallelstreifen ist nicht eine unverstandene Wiederholung des buntstreifigen Himmels auf spätantiken Miniaturen, wie Janitschek[1]) annahm, sondern entspricht genau der Art, wie sie damals im deutschen Hause für den Teppichbehang beliebt war, nämlich bunte Zeugstreifen aneinander zu heften und dadurch schon eine dekorative Wirkung zu erzielen.[2]) Noch

1) Trierer Adahandschrift S. 71.

2) Vgl. *Stephani*, Die textile Innendekoration, S. 25f.

zwingender tritt dieser teppichartige Charakter der Gesamtwirkung hervor bei dem nächstältesten Denkmal kirchlicher Wandmalerei auf deutschem Boden, den merkwürdigen Malereien zu *Burgfelden* auf der schwäbischen Alb aus der Mitte des 11. Jahrhunderts.[1]) Neben der hier wiederkehrenden Einteilung des Malgrundes in bunte horizontal gelagerte Parallelstreifen von verschiedener Breite spricht vor allem die untere Einfassungsborte, zwei rote Streifen, die einen blauen, mit gelben Rosetten besetzten, zwischen sich einschliessen, aufs unverkennbarste für den Ursprung aus der Teppichkunst.

Auch weiterhin hat die kirchliche Wandmalerei im Norden die unverkennbare Absicht, eine teppichartige Wirkung zu erzielen. Ausmalungen, wie die des Domes von Braunschweig (13. Jahrhundert) oder der Klosterkirche zu Wienhausen (14. Jahrhundert)[2]), um nur diese beiden sehr instruktiven Beispiele zu nennen, legen beredtes Zeugnis dafür ab.

Es ist selbstverständlich, dass auch die profane Wandmalerei, ja diese noch viel mehr, unter dem Banne der Teppichkunst stand. Waren doch die Themata der Darstellung die gleichen, wie bei den Wandbehängen, eine enge Anlehnung der einen Kunst an die andere daher von selber gegeben. Sowohl die Konstanzer und Winterthurer wie die Regensburger und Ulmer Profanfresken des 14. und 15. Jahrhunderts machen durchaus den Eindruck eines bunten Behanges, der an der oberen Hälfte der Wand hinläuft. In Runkelstein geht der im Neidhartsaale gemalte höfische Reigentanz im Freien unter grünen Bäumen vor sich.[3]) Dennoch ist der ganze Luftraum des Hintergrundes »durchwebt« mit blauen stilisierten Ranken, die zu dem sonstigen hier sichtbaren Bestreben, die Natur realistisch zu erfassen, in merkwürdigem Gegensatze stehen. Sie sind eben ein traditionell übernommenes Motiv aus der Teppichkunst. Die obere Abschlussborte jener Runkelsteiner Fresken mit den bunten Wappen und »eingewebten« kleinen Figürchen ist künstlerisch gar nicht zu verstehen ohne das direkte Vorbild des Teppichbehanges.

In Schmalkalden haben wir wieder diesen teppichartigen Eindruck. Aber während in Runkelstein unverkennbar die kunstvollen fabrikmässig hergestellten Luxusteppiche als Vorbilder vorgeschwebt haben, wie sie in der zweiten Hälfte des Mittelalters immer massenhafter, namentlich aus Flandern, bezogen wurden, haben wir bei jenem $1\frac{1}{2}$ Jahrhunderte früher entstandenen mitteldeutschen Denkmale durchaus den Eindruck, dass hier wohl nur die einfachen weissen, mit wenigen bunten Farben bestickten leinenen Rücklaken dem Maler vorgeschwebt haben, wie sie bis zu jenem Zeitpunkte im wesentlichen von der Frau des Hauses mit ihren Töchtern und Mägden in emsiger Arbeit hergestellt wurden, jene einfache Art, als deren ältesten erhaltenen Vertreter wir oben den Teppich von Bayeux nannten. Die ganze Trinkstube zu Schmalkalden macht auf den ersten Blick den Eindruck, als ob sie mit lauter solchen weissen, zweifarbig bestickten Rücklaken aus Leinwand bespannt sei, die ohne kunstvollere Abgrenzung eines direkt ans andere geheftet worden wären.

Damit soll nun nicht behauptet sein, dass unser Zeichner direkt solche bestickte Wandbehänge als Vorlagen vor sich hatte. Er wird sein Skizzen- und Vorlagenbuch, das er mit sich führte, um bei der Illustrierung bald dieser, bald jener weltlichen Historie nicht in Verlegenheit zu kommen, gefüllt haben sowohl mit Nachzeichnungen nach Teppichen, wie mit Kopien nach den Federzeichnungen und Miniaturen weltlicher Liederhandschriften oder was ihm sonst an brauchbaren Vorlagen in den Weg kam. Was hier als das Wesentliche erscheint, ist nur das, dass er bei Entwerfen dieser Zimmerdekoration durchaus in der allgemeinen Auffassung beeinflusst gewesen sein muss von dem Teppichbehang solcher Wohnräume und dass sowohl seine Gleichgültigkeit gegen die architektonische Gliederung des Raumes, wie die Aneinanderreihung der Parallelstreifen und die Ausfüllung jedes leeren Fleckchens mit ornamentalen Sternchen sich wohl kaum zwangloser erklären lässt, als aus diesem Vorbilde. Dass auch in den Handschriftenillustrationen jener Zeit der teppichartig gemusterte Hintergrund eine grosse Rolle spielt, beweist, in wie enger gegenseitiger Fühlung in dieser Epoche Wandmalerei, Teppichkunst und Buchmalerei gestanden haben. In Schmalkalden scheint mir die Teppichkunst in erster Linie der gebende Teil gewesen zu sein. Dafür spricht auch, dass die Scenenteilung der einzelnen Bildstreifen ohne jede Rücksicht auf Parallelismus mit den darüber und darunter hinlaufenden Streifen angeordnet ist. Vielmehr ist jeder Bildstreifen rücksichtslos als ein Ganzes für sich behandelt; der mittlere hat nur drei, die anderen meist vier Scenen, und diese sind wieder untereinander von ganz verschiedener Länge, je nachdem es mehr oder weniger Personen unterzubringen galt. Dabei hat der Künstler augenscheinlich die Darstellungen so eng als möglich zusammenzupressen gesucht, um Raum zu sparen, z. B. Scene 7, 16 17, 20.

(Schluss folgt.)

1) Vgl. namentlich die Längsstreifen an den Hochwänden, abgeb. in P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden, Darmstadt 1896, Tafel II. Eine farbige Abb. des Hauptbildes ebenda, Tafel I.

2) Farbige leicht zugängliche Abb. in Dohme's Gesch. der deut. Baukunst, Tafel zu S. 44 und zu S. 238. Vgl. auch die grosse Publikation von *Borrmann*, Aufnahmen mittelalterl. Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, Berlin, Wasmuth 1895 f., wo man eine ganze Fülle von Belegen für unsere Ausführungen finden wird.

3) Farbige Abb. bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, Tafel zu S. 198, auch bei Henne am Rhyn, Deutsche Kulturgeschichte.

12. Laudine verkündet ihre Wahl.

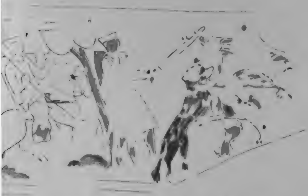
18. Begrüssung auf der Burg. *17. Iwein reitet mit Key's Rosse zur Burg.* *16.*

19. Iwein und König Artus nehmen Abschied. *20.*

DIE IWEINBILDER DES 13. JAHRHUNDERTS

3 Das Ehegelöbnis *14. Das Beilager.*

peerkampf Iwein's mit Key. *15. König Artus am Zauberbronnen.*



wein reitet auf Abenteuer aus. *21. Iwein's Kampf mit dem Drachen.*

UNIV. OF MICH.

S IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG UND BERLIN.

Abb. 1. Sieben Patriarchen des alten Bundes als Vorbilder des hl. Benedikt. Beuron.

DEUTSCHE PRÄRAPHAELITEN

VON V. JANSON, GENERALLEUTNANT Z. D.

IM Sommer 1894 war ich gezwungen, mich einige Zeit im badischen Städtchen *Messkirch* aufzuhalten. In der Nähe des alten Fürstenberg'schen Schlosses fiel mir ein grosses, jeglicher architektonischen Gliederung entbehrendes Gebäude durch seine buntfarbige Bemalung auf, — es war die katholische Notkirche, ein Speicher, den der katholische Pfarrer für seine Gemeinde nach dem Übergang der Pfarrkirche in den Besitz der Altkatholiken erworben hatte; die Malerei rührte, wie mir gesagt wurde, von den Mönchen des Klosters *Beuron* her. Auf diese Mitteilung hin versäumte ich nicht, das Innere des Baues zu besichtigen. Der Eindruck war ein in hohem Grade überraschender: die in pompejanischem Rot gefärbten Wände wiesen eine reiche malerische Ornamentierung auf mit unverkennbar *ägyptischen* Motiven, darunter auch die Lotosblume; diese malerische Ausstattung stand hoch über den konventionellen farbigen Skulpturen der Altäre, Fabrikerzeugnissen, wie man sie in modernen katholischen Kirchen vielfach sieht. Das Problem der ägyptischen Malerei liess mir keine Ruhe; ich benutzte daher den ersten freien Tag, um mich in Begleitung einiger Freunde nach Beuron zu begeben.

Kloster Beuron liegt äusserst romantisch in dem von wunderbar zerklüfteten und bewaldeten steilen Kalksteinwänden eingefassten Donau-Thale in einer preussischen (hohenzollern'schen) Enclave zwischen Tuttlingen und Sigmaringen. Angeblich im 8. Jahrhundert gestiftet, zuerst von Augustinern bewohnt und 1802 aufgehoben, gehört es seit seiner 1862 durch die Fürstin Katharina von Hohenzollern erfolgten Neugründung dem *Benediktinerorden*. An seiner Spitze steht ein Erzabt, — augenblicklich Placidus Wolter, der mit seinem verstorbenen Bruder und Amtsvorgänger Maurus seiner Zeit die Niederlassung einrichtete und dem noch andere Ordenshäuser unterstellt sind. Die Benediktiner-Patres sind feingebildete Leute, anscheinend durchgängig aus Familien der sozial höher stehenden Kreise, vielfach der Aristokratie angehörig. Sie ergänzen sich aus Novizen, die nach ähnlichen Grundsätzen bezüglich ihrer Vorbildung angenommen zu werden scheinen wie die Fahnenjunker des deutschen Heeres, soweit sie nicht aus den humanistischen Gymnasien entsprechenden Klosterschulen hervorgehen. Daneben finden sich Männer, die in reifem Lebensalter sich in die Klosterstille zurückgezogen haben. Die Beschäftigung des Ordens ist Kunst und religiös-soziales Wirken durch Litteratur und Predigt. Die das Thal entlang führende Eisenbahn erleichtert diese Thätigkeit; ihr Bau ist daher als Hilfe dankbar empfunden worden, nicht, wie man vermuten könnte, als Störung der früher so idyllischen Stille. Die litterarische Arbeit wird durch eine umfangreiche und vielseitige Bibliothek unterstützt.

Doch ich will nicht vorgreifen, vielmehr versuchen, meine Eindrücke in historischer Folge wiederzugeben:

Nachdem die Klosterpforte auf unser Läuten von einem Pater geöffnet worden war und wir unsere Namen genannt hatten, wurde uns nach unverzüglich eingeholter Erlaubnis in liebenswürdigster Weise eröffnet, das wir *Alles* sehen dürften; derselbe Geistliche übernahm, nachdem er noch einen zweiten jüngeren herangeholt hatte, das Führeramt. Es war ein Vergnügen, sich mit den beiden vortrefflich unter-

Digitized by Google

richteten Herren, die über vollendete weltmännische Formen verfügten und kaum ausgesprochene Fragen mit feinem Takt errieten und beantworteten, zu unterhalten.

Das *Klostergebäude* ist ohne besondern architektonischen Wert, aber es besitzt grosse, lichte Räume und an die Gänge reihen sich helle, sehr einfache, aber nicht unfreundlich ausgestattete Zellen. Das Refektorium, der Musiksaal, der Kreuzgang und das Dormitorium sind mit, in matten Farben gehaltenen *Wandgemälden* mit starken Umrissen geschmückt; im Treppenhause und dem oberen Gange sieht man ausserdem zahlreiche *Kartons*, die Entwürfe für die Ausschmückung anderer Klöster und Kirchen des Ordens in Deutschland, Österreich und Italien, so dass man hier eine Übersicht der Thätigkeit der *Kunstschule* von Beuron erhält. Der Charakter dieser Kunstwerke ist ein ganz eigenartiger: Einiges erinnert an die italienische Kunst *vor* der Renaissance; damit verbinden sich Anklänge an die *Antike*, zum Teil sind es Vasenbilder, an welche die Zeichnung der Figuren und ihrer Gewandung anklingt; noch häufiger macht sich ein *ägyptisierender* Zug bemerklich. Die Körper sind keineswegs wie auf ägyptischen Zeichnungen und Reliefs zu Liebe der leichteren Darstellung systematisch verzerrt, aber offenbar wird nicht ohne Vorliebe ein Körper in Vorderansicht mit seitwärts gewandtem Kopfe dargestellt. Darauf, dass die im Faltenwurf ziemlich schematisch behandelte Gewandung sich einem der *Natur* nachgebildeten Körper anschmiegt, scheint weniger Wert gelegt zu sein, als auf einen harmonischen und würdevollen Eindruck. Monumentale Ruhe, seltener abgemessene Bewegung, sind charakteristisch; *lebhafte* Bewegung kommt nur *ganz ausnahmsweise* vor. *Ruhe* lagert auch über den schön geschnittenen wenig individualisierten und doch oft reizvollen Gesichtern. Es überrascht nicht, wahrzunehmen, dass der Darstellung des heiligen Benedikt mit Erfolg besondere Liebe zugewandt wird. Um mehr als Haupteslänge die andern überragend, erscheint er wie ein König auf ägyptischen Bildern. Wie eine Abstraktion vom Menschlichen muten uns diese Zeichnungen an und doch vermag der Künstler den Schlag des warmen Menschenherzens nicht immer zu unterdrücken. — Der »Abschied des heiligen Placidus von St. Benedikt« ist doch ein solcher von Sohn und Vater, die Darstellung ist von rührender Innigkeit (Abb. 3).

Abb. 2. »Herr bleibe bei uns, es will Abend werden.« Beuron, Refektorium.

Die ganze Anordnung dieser Kompositionen wie die Auffassung der Einzelfiguren ist so *zielbewusst*, dass man *nicht* den Eindruck erhält, als sei das wiederholt hervortretende Abweichen von der Natur ein Mangel des Kennens und Könnens, wie es der gotischen Kunst, auch in Italien, eigen war. So sehr die Beuroner Klostermalerei Anlass giebt, an des *Fra Angelico da Fiesole* liebevolle und so unvergleichlich reizvolle Arbeiten in S. Marco zu Florenz zu denken, so ist ihr Charakter doch ein anderer, es fehlt die fast sentimentale Weichheit und Naivetät des liebenswürdigen italienischen Mönchs, dessen Bilder sich so recht als Ausdruck einer nicht reflektierenden kindlichen Glaubensinnigkeit darstellen. Der Neigung des Fiesole zur Malerei im kleinen, welche trotz der Fresken in S. Marco und in der Kapelle Nicolaus' V. im Vatican für ihn charakteristisch bleibt, steht hier das Streben gegenüber, weite Wandflächen mit Umrisszeichnungen im grossen Massstabe und in grossen Zügen mit kräftigen, schwungvollen *Linien* zu füllen, der naiven Formgebung die reflektirte Anwendung bestimmter Masse und Verhältnisse, dem Genrehaften und Weichen das Monumentale und mitunter Herbe. Steht bei Fiesole eine kindliche Hingebung im Vordergrund, so ist es hier anscheinend das Abstreifen menschlicher Leidenschaft.

Die Schule von Beuron hat zweifellos Fiesole'sche Motive benutzt, ein der Madonna im Palazzo Pitti nachgebildetes Gemälde wird im Katalog der Kunstschule sogar ausdrücklich »nach Fiesole« bezeichnet. Ein im Refektorium von Beuron befindliches Kreuzbild zeigt in der Komposition, wenn auch entfernte, Anklänge an die grosse Kreuzigung im Kapitelsaale von S. Marco. Durchweg ist der Ausdruck edel und weniger weich als bei Fiesole.

Was man in Beuron sieht, wirkt in hohem Grade würdevoll und entbehrt ebensowenig der Kraft wie des Ebenmasses, aber das Zurücktreten der Eigenart der Gestalten entspricht dem modernen Empfinden nicht. Wenn wir einer Ausführung *Burckhardt's* folgen, dass in der *Renaissance* der nach der *Natur* arbeitende *Künstler* prävalierte und dass damals selbst die auftraggebende Kirche sich fügen musste, während

Digitized by Google

sie vordem auch in Kunstsachen Herrin war, so tritt *hier* die Verwandtschaft mit Malern *vor* der Renaissance hervor — daher wählte ich die Überschrift »Präraphaeliten«. Sie wird allerdings nur zutreffend sein, insofern man Raphael als den dem Laien geläufigsten Repräsentanten jener Kunstepoche nimmt. Ein Zusammenhang mit der modernen englischen Kunstrichtung dieses Namens soll keineswegs angedeutet werden; sie ist doch schliesslich das Produkt einer Überfeinerung und überreizter Nerven, was man wahrlich den Künstlern von Beuron nicht vorwerfen kann.

Bei diesen Erwägungen blieb mir etwas unverständlich; unserem liebenswürdigen Führer entging dies nicht und er machte den Vorschlag, uns dem Direktor der Kunstschule, Frater (jetzt Pater) *Desiderius Lenz*, einst Bildhauer und dann *Aegyptologe* — *diese* Mitteilung gab schon einen Fingerzeig — vorzustellen. Derselbe hatte gerade seine Schüler zu einer Besprechung versammelt; es war eine stattliche Schar von Klostergeistlichen und Laienbrüdern, sämtlich Künstler und Kunsthandwerker. Das war allerdings kein Fra Beato Angelico, wie wir ihn uns nach seinen zarten Bildern vorzustellen geneigt sind, das war eine Kraftnatur, geschaffen zum *Leiter* einer Schule, ein schöngewachsener kräftiger Mann; auf breiten Schultern sass ein charaktervoller Kopf mit scharf geschnittenem Profil, klugen freundlichen Augen und langem, über das schwarze Ordensgewand herabfallenden grauen Bart, den er mit Dispens von der Ordensregel trug; es war eine vollendete Patriarchenerscheinung. Ursprünglich als Nichttheologe, Laienbruder, waren ihm doch damals schon einige Weihen zu Teil geworden, so dass er bei den Klostergeistlichen im Chor sass. Er ist später Pater geworden und leitet zur Zeit die Ausmalung des Klosters von Monte Cassino. Ohne die geringste Andeutung eines gewiss berechtigten Unbehagens zeigte er uns noch eine Reihe von Kartons und gab uns jede gewünschte Auskunft mit einer nicht genug anzuerkennenden Bereitwilligkeit. Meine erste Frage war, wie er zu dieser eigenartigen Kunstform gekommen sei. Die Antwort lautete, die moderne Kunst sei so materialistisch und naturalistisch geworden, das sie sich für kirchliche Zwecke nicht mehr eigne. Ich vermochte die Berechtigung dieser Auffassung nicht zu bestreiten, fragte aber noch, warum er gerade eine *ägyptisierende* Richtung gewählt habe. — »Die Kunst ist zu weit gegangen, sie muss umkehren; darum habe ich die älteste Kunst, die wir besitzen, die Ägyptische, zum Ausgangspunkt genommen« — lautete die Antwort. Er führte dann weiter aus, auch die Griechen hätten die Natur nicht mit ihren Fehlern wiedergegeben, sie hätten idealisiert und absolut Schönes geschaffen, so lege auch er Wert auf an sich schöne Formen, auch wenn sie der Natur nicht voll entsprächen, so sei z. B. die Rückenlinie jenes knieenden Engels — damit zeigte er auf einen Karton — anatomisch nicht unbedingt richtig, aber es sei eine schöne Kurve, welche er in seiner Schule für knieende Gestalten verwenden lasse (Abb. 4), und thatsächlich findet sie sich oft wiederholt, für den Faltenwurf finden sich zwei verschiedene Schemata.

Abb. 3. Abschied des hl. Placidus vom hl. Benedikt. Beuron. Mauruskapelle.

Der Vergleich mit der griechischen Kunst erschien mir nicht völlig zutreffend; gewiss idealisierte sie, aber sie bildete den Menschen doch nach der *Natur*, nur entkleidet von allen Unvollkommenheiten, als Schönstes galt ihr stets der normale Mensch, *wie er lebt*. Erst eine neuerdings in meine Hände gelangte kleine Schrift des Pater Desiderius[1]) hat mir volle Erläuterung seines Gedankenganges gegeben: in der Antike zog ihn seiner Zeit am meisten das *architektonische* Element mit seiner *Harmonie der Masse* an; nicht eine Wiedergabe der vollkommensten Natur sah er in der Kunst, sondern die Anwendung der in jener entdeckten *metrischen Gesetze*. Eine solche Auffassung musste ihn allerdings zur *ägyptischen* Kunst führen und zur Aufstellung von Gesetzen über Mass und Verhältnis, *nicht unbedingt* bindend für die Form wie jener Kanon der ägyptischen Priester, aber doch für die *Formenprinzipien*; eine Andeutung hiervon lag schon in der Erwähnung jener vorbildlichen Rückenlinie für Knieende. Im Ägyptischen fand er auch die »beherrschende und zugleich demütige *Ruhe*«, die ihm für die kirchliche Kunst unentbehrlich ist und die er in der Renaissance so schmerzlich vermisst. Er erkennt an, dass *Michelangelo* in seiner »herkulischen« Grösse die grossartigste Erscheinung der Renaissance ist, spricht aber auch rundweg aus, dass er am meisten die so verderbliche Unruhe förderte. Fast befremdend wirkt es, wenn wir trotzdem das Motiv der »Pieta« des grossen Meisters in Skulptur und Bild von der

1) »Zur Ästhetik der Beuroner Schule« von P. Desiderius Lenz, O. S. B., Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 11. Heft der »Allgemeinen Bücherei«. Diese Schrift ist auch durch den »Verlag der Beuroner Kunstschule, Beuron (Hohenzollern)« zu beziehen, welcher auch einen »Katalog religiöser Bilder aus der Beuroner Kunstschule in Photographie, Lichtdruck, Autotypie und Farbendruck«, diese Nachbildungen selbst, Skulpturen in polychromer Gypsmasse und einige Schriften des Ordens versendet.

Digitized by Google

Schule von Beuron verwendet sehen, aber es ist *nicht nach*gebildet, es ist *um*gebildet nach den eigenen Grundsätzen. Hält man diese Wahrnehmung mit dem über die Anlehnung an Fiesole Gesagten zusammen, so könnte man zu der Idee kommen, als huldige Beuron dem Eklektizismus. Das ist indessen keineswegs der Fall; es werden wohl vorhandene Motive benutzt, aber es wird niemals nachgezeichnet und, wo wir Ähnlichkeiten finden, ist der charakteristische Unterschied doch grösser als zwischen abendländischen Kultusbildern und ihren byzantinischen Mustern, sowie zwischen gewissen Bildern Raphael's und denen seines Meisters Perugino. Ein Verschmelzen verschiedener Stile findet überhaupt nicht statt; P. Desiderius stellt sich vielmehr ablehnend selbst da, wo man es am wenigsten erwarten sollte. Auch *Giotto* genügt ihm nicht, weil seine »feine individuelle Sentimentalität im Gegensatz zu der mehr abtrakten Darstellungsweise der alten Kunst« steht. Die »Nazarener« erreichten das »volle Ideal« nicht, »weil sie nicht auf die ungeheure Vorarbeit Rücksicht nahmen, welche die alte Kunst zuliess.« P. Desiderius strebte daher eine völlige Reform der kirchlichen Kunst an.

Abb. 4. Christus von Engeln bedient. Beuron.

»Die alte christliche Kunst soll auferstehen. Dem Geiste, aber nicht der Form nach. Diese soll vollendet sein nach der Schule der Alten. Ohne diese Schule wird sich die Kunst nie wieder zur klassischen Höhe, dadurch zur heilbringenden Gewalt erheben können« — so schrieb er — damals noch Bildhauer — bereits im Mai 1865 in einem an das preussische Kultusministerium gerichteten Memorandum.

Fast zuletzt sahen wir einen Karton mit einer Reihe würdiger Gestalten in langen Gewändern — die Patriarchen des alten Testaments (Abb. 1), in der Mitte ein schöner unbärtiger Mann, mit einer Priesterbinde von unverkennbar ägyptischem Aussehen; ich dachte unwillkürlich an einen Osiris — »Joseph in Ägypten« erläuterte nicht ohne einen Anflug von Humor Frater Desiderius.

Wir wurden zum Schluss noch in die Kirche geleitet, in der strenge Gemälde der Klosterschule wunderbar mit dem Rokokoschmuck der Decke und den Deckengemälden aus der Zeit der Augustiner kontrastieren.

Als wir uns mit aufrichtigstem Danke von den liebenswürdigen Benediktinern verabschiedet hatten, führte uns der Weg an einer *Kapelle des St. Maurus* vorüber — es war eine neue Überraschung. Die Treppenstufen sind von stumpfen Pyramiden, niedrigen Pylonen, eingefasst, das Portal wird durch zwei massige Pfeiler gebildet, auf denen an Stelle von Kapitellen würfelähnliche Aufsätze von geringerem Durchmesser (wie sie sich über den Kapitellen ägyptischer Säulen zu finden pflegen) offenes Gebälk tragen. Diese Aufsätze und die Wände waren bemalt, man glaubte ein ägyptisches Heiligtum zu sehen; die Madonna und Scenen aus dem Leben des h. Maurus liessen die Täuschung verschwinden, doch blieb kein Zweifel, dass wir auch hier eine Schöpfung der Klosterschule vor uns hatten.

Anscheinend ist die eigenartige Kunst von Beuron wenig bekannt und doch befinden sich nicht nur dort, sondern auch in Emaus in Prag, in der Marienkirche zu Stuttgart, in Monte Cassino und an anderen Orten ganze aus derselben hervorgegangene Bildercyklen. An letzterem Orte wird noch gearbeitet; auch die Ausmalung der Klosterkirche von Maria Laach führen die Mönche von Beuron aus. Das Kloster ist gastfrei und wir fanden damals, obwohl sicherlich keinen Augenblick Zweifel darüber bestanden hat, dass wir Protestanten waren, ein über jedes Lob erhabenes Entgegenkommen. Auch andern, welche mit wahrem Inseresse hinkommen, wird es sicherlich zu Teil werden. Die Schöpfungen der Schule von Beuron verdienen entschiedene Beachtung und, wer jener zielbewussten Rückkehr zu alten Formen und der Bevorzugung der Harmonie der Masse vor der Nachbildung der lebendigen Natur grundsätzlich nicht zuzustimmen vermag, wird doch der Berechtigung des Suchens nach einer würdigen Form für kirchliche Kunst sich nicht verschliessen können. Er wird auch anerkennen müssen, dass das Streben jener geistlichen Künstler ein ungemein ernstes ist und dass ihr Leiter mit voller Begeisterung unentwegt dem hohen Ziele zustrebt, das er sich gesteckt hat.

Digitized by Google

JEAN ENDERS

DER Maler Jean Enders, der soeben eine silberne Medaille auf der Weltausstellung erhalten hat, scheint zu einer brillanten Zukunft berufen zu sein. Er ist 1862 in Besançon, der Hauptstadt der Franche-Comté, geboren, in jener Provinz, die Frankreich Künstler wie Clésinger, Courbet, Gérôme und Rapin gegeben hat. Dort begann er auch seine künstlerische Ausbildung als Schüler von Eduard Baille, kam dann nach Paris zu Cormon, dem Schöpfer der Fresken des naturhistorischen Museums, von denen kürzlich in dieser Zeitschrift die Rede war. Nachdem er seine Lehrjahre beendet hatte, lebte er lange in seiner Heimat, zeichnend, studierend, analysierend, vor dieser merkwürdigen Natur mit ihren Bergen, ihren Thälern, ihren kapriziösen Flüsschen - eine Natur von düsterem melancholischen Ansehen, die der Traurigkeit, die dem jungen Meister zur Gewohnheit geworden war, reiche Nahrung bot. Schliesslich fand seine Arbeit auch die offizielle Anerkennung: seit 1898 ist er hors concours im Jährlichen Salon, und der Staat hat mehrere seiner Werke für seine Sammlungen angekauft.

Jean Enders, Ein Klatschnest.

Jean Enders, Der Sonnenstrahl.

Enders' Werk ist schon beträchtlich; da sind zunächst religiöse Bilder: Der heilige Franz von Assisi (Kirchen von Beure und Levier), die heilige Familie bei der Arbeit, der Schutzengel der Elenden für das Hospital von Besançon und andere; dann seine Porträts: Goujon, der erste Präsident der Strafkammer in Besançon und dessen Gattin (1897), auch u. a. eine elegante Liseuse, die niemand anders ist als Madame Enders.

Am häufigsten hat ihn aber das Genre gereizt; wir geben hier einige seiner besten Leistungen auf diesem Gebiete in Abbildungen wieder. Schliesslich wäre noch seiner Landschaften zu gedenken: das schlummernde Dorf (1897), ein Abend in der Umgegend von Besançon (Sammlung Henri Bouchot), der alte Weg bei Quingey (auf der diesjährigen Weltausstellung); gerade diese Landschaften haben die Aufmerksamkeit der besten Kritiker, wie Paul Desjardins von der Gazette des Beaux-

Digitized by Google

Jean Enders, Erste Trauer.

Arts, auf sich gezogen, und die soeben beendeten dekorativen Wandbilder für den Wettbewerb des Stadthauses von Asnières werden gewisslich zur Mehrung der Sympathie für Enders Schöpfungen beitragen.

So verschieden unter sich, so geschlossen, so persönlich in seiner Eigenart ist das Oeuvre Enders; schaut man es an, so empfindet man etwas Trauriges, eine tiefe Melancholie, die einen seltsamen Zauber ausströmt. Das Leben ist mit dem Künstler nicht immer gnädig verfahren und die Spuren mannigfacher Missschläge hat seine wachsende Anerkennung erst langsam aus seinem Temperament verwischt. Es ist ein Grundzug seines Wesens, dass er die Einsamkeit liebt, die langen Träume vor der Leinwand, das stille Sinnen im Anblick eines Naturschauspiels; so sind Trauer und Thränen, die Schwermut der Abenddämmerung in seine Werke gekommen, so aber auch seine Neigung des Entfaltens, des Analysierens von zarten Gefühlen, ja, seinen Werken liegen sogar oft bestimmte Absichten zu Grunde.

Es ist nicht immer leicht, diese zu entdecken und die Menge läuft oft auf einer Ausstellung an diesem Künstler vorbei, ohne die Geheimgründe für dieses oder jenes Detail, das Warum einer Nuance oder einer Geste zu erforschen. Denn die Menge ist nicht psychologisch veranlagt und lässt sich zumeist mit dem Gesamteindruck genügen; aber für den Empfindsamen — welch Genuss, diese delikate Persönlichkeit zu studieren, die Seele seiner Geschöpfe, ja selbst der Dinge, welche seine Bilder darstellen, zu analysieren, mit ihnen traurig zu sein, ihre bitteren und süssen Freuden mit zu geniessen, ihre Wehmut zu teilen oder gar sie noch durch das eigene Gefühl, das man in diese Werke hineinträgt, zu vermehren!

So verstehen wir auch seine Ergriffenheit vor der Natur, seine besondere Veranlagung für die Landschaft; denn die Natur ist die höchste Trösterin, sie sieht den Schmerz des Menschen, sie leidet mit und macht ihn erträglich und fruchtbar. So findet unseres Künstlers Sensibilität ihre Erhebung. Das weite, weite Himmelsgewölbe, ein Sonnenuntergang, die Wolken in langen goldgelben Zügen, die Nebel des jungen Tages, rosig, wassergrün, purpurn — das sind Enders' Freuden; die schillernden Bächlein, die seit Jahrhunderten ihren ruhigen Spiegel gen Himmel kehren, von zarten Wiesengräsern eingefasst; das geheimnisvolle Gestrüpp der Wälder, wo der grosse Meister Corot die Tänze der Nymphen und Waldgötter erspähte; und jene höchste Ruhe, die sich am Abend über die Welt breitet, wenn die Vögel schweigen, kein Hauch die Luft bewegt, wenn die Natur wie der Mensch sich zum Schlummer rüstet. Das will Enders ausdrücken.

Nicht ohne ausserordentliche Anstrengung ist er so weit gekommen und der Erfolg hat nicht immer seine Mühe gekrönt. Er hat auch nicht schnell seinen Weg gefunden und seine tastenden Versuche sind oft lang und schmerzlich gewesen. Seine Malweise hat sich stetig entwickelt: zuerst war das Licht grau, ein wenig bläulich; dann ging es ins Schwärzliche, als wenn das Temperament des Künstlers sich

Jean Enders, Bei der Wäsche.

Digitized by Google

Digitized by Google

... Temperament des Künstlers sich

Digitized by Google

HANNS FECHNER

VON PAUL WARNCKE

Im Berliner Rathaus werden neben einem Bilde des Oberbürgermeisters Forckenbeck von Franz von Lenbach zwei Porträts von der Hand bekannter Berliner Bildnismaler aufbewahrt, das des Stadtverordnetenvorstehers Langerhans von Max Koner, und das des Dichters der Mark, Theodor Fontane, von Hanns Fechner.

Einfacher als der grosse Münchener Meister erscheinen in diesen Werken die beiden Berliner Künstler. Wenn auch die Arbeit Lenbach's nicht zu seinen besten gehört, so ist ihr doch das eigentümlich Lenbach'sche, die zwingende Darstellung des inneren Lebens, das Erfassen der gesteigerten Persönlichkeit, das rein Künstlerische und Malerische in sehr bedeutendem Masse eigen. Lenbach giebt ja so zu sagen immer einen Extrakt, er malt ein Bild, das er in seinem Innern nachgeschaffen, und da dies Nachschaffen meist mit einer gewissen Kongenialität geschieht, so zeigt er uns kraftvoll den Charakter, die *Persönlichkeit* des Dargestellten. Freilich die treue Schilderung des *Menschen* leidet darunter oft genug.

Koner dagegen giebt in dem genannten Bildnis, wie in manchem anderen, nur den äusseren Eindruck seines Modells, er stellt es so dar, wie es uns allen im täglichen Leben wohl erscheint; man möchte sagen: seine Bilder sind »ähnlicher« als die Lenbach's. Er ist einfacher, schlichter in der Auffassung, aber er ist auch viel oberflächlicher. Er legt in dem Bestreben, dem Leben möglichst getreu nachzuschaffen, viel mehr Wert auf die Farbe, und in dieser Hinsicht haben seine Bilder zum Teil etwas Frappierendes, Bestechendes. —

Viel schlichter noch, aber auch tiefer als Koner, zeigt sich Hanns Fechner in jenem Bilde Fontane's. Die ehrliche, kernige, tüchtige Art, die in dieser Malerei steckt, hat etwas preussisches, etwas der Art des Geschilderten entsprechendes. Jede Pose, jedes Pathos, alles an Phrase Erinnernde ist durchaus vermieden. Trotzdem aber, oder eben deshalb haben wir in dieser Darstellung auch den ganzen Fontane vor uns, den Mann, der in unseren Herzen lebt. Trotz aller beinahe aufdringlichen Einfachheit der Auffassung empfinden wir, dass hier die ganze Persönlichkeit nachgefühlt und wiedergegeben wurde. Mit fast ängstlicher Sorgfalt ist, was bei Koner nicht immer der Fall war, alles vermieden, was auf den

Die Geigenmacher-Werkstätte. Gouache von H. Fechner.

Digitized by Google

Effekt berechnet erscheinen könnte, wahr bis ins kleinste, dabei voll Ruhe und malerischer Geschlossenheit giebt dies Bild den Eindruck einer höchst bedeutenden Individualität wieder, die selbst künstlerisch geschlossen und abgeklärt, den Eindruck eines Mannes, bei dem Mensch und Dichter eins war!

Und Charaktere solcher Art sind es denn auch, die Fechner vor allem zur künstlerischen Darstellung reizen. Er kennt seine Grenzen. Von Anton Graff wissen wir, dass er fast alle bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit gemalt hat, die bedeutendste aber, Goethe, hat er uns nicht geschildert. Es mag Zufall sein, aber in Anbetracht der zahlreichen Beziehungen, die ihm zu Gebote standen, kann man wohl vermuten, dass er sich an diese gewaltige Grösse nicht herangewagt hat. »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister!« Das Wort mag auch bei ihm Geltung gehabt haben.

Und so möchte ich es auch auf Fechner anwenden. Die hinreissende Gewalt, der mächtige Schwung, mit dem ein Lenbach einen Bismarck der Nachwelt gezeichnet hat, stehen ihm nicht zu Gebote, und einen Bismarck, von Fechner's Hand gemalt, können wir uns nicht wohl denken. Mit feinem Gefühl hat er immer Menschen dargestellt, die er ganz zu verstehen vermochte, zu denen er ein intimeres Verhältnis gewinnen, die er lieben konnte. Diese Liebe spiegelt sich in allen seinen Arbeiten wieder, die er aus eigener Wahl geschaffen. Solche Wahl steht allerdings nicht immer frei, und, wenn der Künstler sogar bei der Darstellung von Leuten, deren ganzes Wesen ihm fremd war, immer die Feinheit und Vornehmheit, die sein Schaffen sonst auszeichnet, wahrte, so ist das viel, und es liegt wahrlich kein Vorwurf darin, wenn man es ausspricht, dass seine Schlichtheit hier zuweilen als Nüchternheit und Trockenheit erschien. Charakteristisch, sprechend ähnlich, lebensvoll sind auch derartige Bilder von seiner Hand, und auch hier wohl gerade deshalb, weil er zu ehrlich ist, um mehr zu geben, als vorhanden.

Und immer bleibt er *Maler*. Er ist auch gar nicht darauf ausgegangen, wie heutzutage so mancher, nur Bildnismaler zu werden, er hat dies eigentliche Feld seiner Begabung erst gefunden, nachdem er lange auf dem Gebiete der Landschafts- und Genremalerei thätig gewesen war und recht tüchtiges geleistet hatte. Ein gutes Zeugnis dafür ist ein Gouachebild, »die Geigenmacherschule«, das durch die treffliche Schilderung des bewegten Lebens und durch Ruhe in Ton und Gesamtstimmung ebenso sehr bedeutende Künstlerschaft beweist, wie durch die Wahl des einfachen Motivs. Sonst hat er in jenem Zeitabschnitt besonders gern, ohne den Gegenstand zu sehr zu betonen, die Wechselwirkung zwischen Stadt- und Landleben, Land und Leute Tirols und Oberbayerns, künstlerisch zu verwerten gesucht.

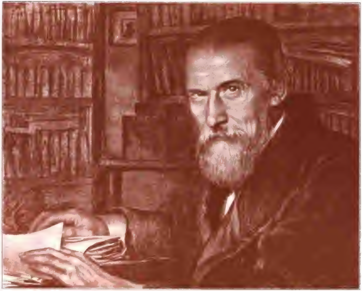
Theodor Fontane. Von Hanns Fechner.

Das war eine Folge seiner Thätigkeit als Meisterschüler Defregger's. Am 7. Juni 1860 zu Berlin geboren, war er, seit 1877 auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt vorgebildet, nach München gekommen, angelockt durch das dort schon damals viel frischer pulsierende künstlerische Leben. Aber er fühlte bald, dass sein Talent ihm doch andere Bahnen wies, und, wenn er auch technisch manches lernte, so blieb doch diese Zeit im allgemeinen ohne dauernden Einfluss auf seine durchaus norddeutsche Art. —

Gross ist die Zahl der Bildnisse, die Fechner seit seiner Rückkehr nach Berlin geschaffen hat, bedeutend die Erfolge, die er durch sie errungen. War ihm schon für eins jener Tiroler Bilder der Preis der Michael Beer-Stiftung zu teil geworden, so erhielt er für sein Bild des Prinzen Eduard von Anhalt, das auf der Berliner Kunstausstellung von 1892 erschien, die kleine goldene Medaille, für das Porträt der »Dame in Schwarz« die goldene Medaille II in München und für eine Anzahl seiner trefflichen Steinzeichnungen in Paris die médaille d'argent. Jenes Bild des Prinzen von Anhalt trug ihm ausserdem den Professortitel ein. —

Wie ernst der Künstler es mit dem Studium solcher Persönlichkeiten nimmt, die ihm besonders »liegen«, das erhellt u. a. daraus, dass er sie zum

Digitized by Google



WILHELM RAABE. STEINZEICHNUNG VON HANNS FECHNER.

Digitized by Google

Raabe in seinem Arbeitszimmer, umgeben von seinem bescheidenen, aber gemütlichen Hausrat, dargestellt! Welche Naturwahrheit liegt schon in der Haltung der Hand und des leicht vorgebeugten, lächelnd zur Seite blickenden Kopfes, wie der Künstler sie besonders überzeugend in einer grossen Steinzeichnung giebt, in einer Zeichnung, die, obwohl sie auf die Farbe verzichten musste, doch vollkommen malerisch und farbig wirkt. Dies Bild ist als Menschenschilderung ein Meisterwerk, und doch ist es erst in zweiter Linie ein Porträt, in erster Teil nicht einmal, sondern mehrfach gemalt, und jedes dieser Bilder nicht etwa nur als Skizze behandelt, sondern vollständig durchgeführt hat.

So hat er u. a. Theodor Fontane, den Herzog von Meiningen und vor allen anderen den hochinteressanten Kopf *Wilhelm Raabe's* wiederholt in meisterlichen Bildnissen festgehalten. Wie einfach und schlicht, wie eingehend, fein und doch mit wie kraftvoller Technik ist z. B. die geistvolle Erscheinung des Herzogs von Meiningen, wie überzeugend, lebenswahr, mit welcher erschöpfenden, geradezu humorvollen Charakteristik ist der grosse Humorist Wilhelm

Aus dem Festprogramm des Vereins für häusliche Gesundheitspflege. Von H. Fechner.

GROSSHERZOG KARL ALEXANDER
PASTELL VON HANNS FECHNER

Digitized by Google

aber eine Kunstschöpfung an sich, die schon als solche durchaus fesselt. — Auch in den Bildern Ernst von Wildenbruch's, Virchow's und Adolf Wilbrandt's ist Fechner der eigensten Bedeutung der Dargestellten gerecht geworden, auch in ihnen ist er nur darauf ausgegangen, die Persönlichkeiten zu individualisieren, ihre geistige Wirkung so weit als möglich zu veranschaulichen, ohne Schablone, ohne Übertreibung, objektiv, einfach und lebenswahr. —

Einfach bleibt er auch da, wo er fürstliche Personen malt. Auf das Äusserliche, das Effektvolle ist bei dem Bildnis des Prinzregenten von Bayern so wenig Gewicht gelegt, wie bei denen des Grossherzogs von Weimar, des Herzogs von Meiningen und bei den Bildern Kaiser Wilhelm's II., die er im Auftrag des Herrschers gemalt hat. —

Von den zahlreichen Porträts, die er sonst noch geschaffen, verdient ganz besonders hervorgehoben zu werden das des Malers Ludwig Passini, das ebenfalls ausgezeichnet ist durch Vornehmheit der Auffassung, durch Feinheit der Durchführung und zugleich lebenswahre und malerische Wirkung. Man merkt es diesem Bilde, wie vor allem jenen von Fontane und Raabe, auf den ersten Blick an, dass der Künstler, wie gesagt, diese Männer nicht nur flüchtig kennt, sondern mit ihrem Innenleben genau vertraut ist. —

Fechner hat auch einige treffliche Frauenbildnisse geschaffen, so das der durch ihre psychologisch feinen, geist- und poesievollen Novellen »Der erste Beste« und »Maria Neander« rühmlichst bekannten Dichterin O. Verbeck, einer Tochter von Reulaux, mit der er, in zweiter Ehe, verheiratet ist. Auch das hier wiedergegebene Bildnis der Dame in Schwarz ragt hervor durch Anmut und Lebendigkeit, wie durch malerische Qualitäten, und als ein Werk von hohem Reiz kann wohl mit Recht die Lithographie bezeichnet werden, die der Künstler für dieses Heft ausgeführt hat. —

Herzog Georg von Meiningen.
Pastell von H. Fechner.

Auf wenigen Gebieten ist der deutschen Reichshauptstadt der erste Platz unter den deutschen Städten bis heute so leidenschaftlich und mit so grossem Recht bestritten worden, wie auf dem der Kunst. Dem mächtigen Aufschwung, der sich in Hinsicht auf diese wichtigste Lebensäusserung eines Kulturvolkes in unserem Vaterlande anzubahnen begann, stand der gewaltige wirtschaftliche Aufschwung nirgends so schroff gegenüber als in Berlin. — Dies Hasten und Treiben, in dem jeder das Seinige zu thun hatte, der nicht von der Flut hinweggerissen werden wollte, liess keine Zeit zu Ruhe und Sammlung, weder im Schaffen, noch im Geniessen. Die alte preussische Stadt war zu einer jungen deutschen Stadt geworden, ihr ganzes Wesen hatte eine neue Richtung erhalten, sie begann sich in unerhört rascher Weise zu einer Weltstadt zu entwickeln. Das Beste, was bis dahin von Berlin ausgegangen war, hatte, wie alles Gute, in vaterländischem Boden gewurzelt, hatte ausgesprochen preussische Art gezeigt. Jetzt, gerade in der Zeit des Sturmes und Dranges, war jene Entwickelung eingetreten, die den Charakter zu verwischen drohte, und erst in neuester Zeit ist wieder eine kräftigere Strömung in das Kunstleben Berlins gekommen, erst die Gegenwart hat wieder einige Künstler zu verzeichnen, an die sich die Hoffnung auf eine märkische und zugleich grosse deutsche Kunst knüpft. Das spezifisch Preussische aber, das Schlichte, Ehrliche, Solide, vereint mit eisernem Fleiss, über jene Umwälzung hinaus in unsere Tage hinüberzutragen, war von jüngeren Künstlern nur wenigen vorbehalten. Und zu diesen wenigen kann man mit grösstem Recht Hanns Fechner zählen!

Dame in Schwarz.

Ludwig Passini.

Porträts von Hanns Fechner.

Digitized by Google

CILLA FECHNER-VERBECK
PORTRÄT VON H. FECHNER

Digitized by Google

DIE GEMÄLDESAMMLUNG J. O. GOTTSCHALD IN LEIPZIG

VON ULRICH THIEME

MIT EINER RADIERUNG VON P. HALM

Die Gemäldesammlung des Herrn Julius Otto Gottschald, über welche wir hier einen kurzen Überblick geben wollen, ist nach der Speck von Sternburg'schen und Thieme'schen Galerie die umfangreichste und bedeutendste Sammlung älterer Bilder in Leipzig. Sie ist erst neueren Ursprungs. Nachdem Herr Gottschald kurz nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges zunächst moderne Bilder der Düsseldorfer und Münchener Schule gesammelt hatte, wendete er sich schon bald der alten Kunst zu, und es gelang ihm, im Laufe der folgenden Jahre, zum Teil mit Hilfe unserer hervorragendsten Kenner wie Bode, Bredius und Hofstede de Groot, eine kleine Sammlung trefflicher Gemälde der holländischen und vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts zusammenzubringen, die er durch Abstossen minderwertigerer Stücke und mehrere glückliche Einkäufe beständig auf eine höhere Stufe zu heben suchte. Bei der Ausstellung älterer Bilder aus sächsischem Privatbesitz, die der Leipziger Kunstverein im Jahre 1889 in seinen Räumen im Städtischen Museum veranstaltete, konnte sich Herr Gottschald bereits mit 23 Bildern beteiligen, und seitdem ist die Sammlung auf 53 Gemälde gestiegen, wovon allerdings nur 46 der holländischen und vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts angehören.

Herr Gottschald hat es verstanden, seine Sammlung in denkbar bester Weise zum Schmucke seines Junggesellenheims in der Pfaffendorferstrasse zu verwenden. Es sind durchgängig keine grossen, dekorativen Gemälde, die er erworben hat, sondern meist trefflich erhaltene Bilder kleineren Formates, deren intimer Reiz in seinen wohnlichen Zimmern aufs beste zur Geltung kommt und zu seiner grössten Freude gehört es, in seiner Sammlung zu verweilen, die er auch bereitwilligst Kunstfreunden und Kennern zugänglich macht.

Zunächst sollen uns die niederländischen Gemälde beschäftigen. Betrachten wir, soweit thunlich, die chronologische Reihenfolge einhaltend, vorerst die Landschaften, welche im Vergleich mit den Genrebildern und Porträts den grössten Teil der Sammlung ausmachen, so finden wir als früheste holländische Landschaften zwei Winterlandschaften von *Esaias van de Velde* und *Hendrik Avercamp*. Die erstere ist eine Dorfstrasse, ein kleines aber sehr charakteristisches Werk des frischen und anziehenden Meisters. Ungleich bedeutender ist die Eislandschaft des Avercamp, früher in der Sammlung des Dr. Haubold in Leipzig, dann in der Galerie des sächsischen Staatsministers von Friesen, auf deren Auktion 1885 Herr Gottschald das Bild erstand. Es ist bezeichnet, 1655 datiert und, im Vergleich mit Avercamps anderen meist miniaturartig behandelten und in dünnem Farbenauftrag gemalten Landschaften, ausnahmsweise grossen Formates mit verhältnismässig grossen Figuren. Jedenfalls gehört es zu den besten Werken aus des Meisters späterer Zeit. Von den geschätzten Mondscheinlandschaften des Amsterdamers *Aart van der Neer* weist die Sammlung ein bezeichnetes, feines Beispiel auf, während *Jan van Goyen* sogar durch drei bezeichnete und datierte Bilder aus den verschiedenen Epochen seiner künstlerischen Entwicklung trefflich vertreten ist. In dem frühesten, aus dem Jahre 1625, einer Eislandschaft mit Schlittschuhläufern und Schlitten, aus der Sammlung F. Zschille in Dresden, noch bunt und etwas hart in der Farbe, erweist sich der Künstler offenbar als Schüler des Esaias van de Velde, das zweite, eine Flussmündung mit einer Windmühle auf einer Bastion, datiert 1641, aus den Sammlungen des Herzogs von Sagan und des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, ist in dem dünnen Farbenauftrage und bräunlichen Tone gemalt, der die zweite Epoche charakterisiert, das dritte von 1655, ein Seestück grösseren Formates, in der feinen, kühlen grauen Färbung der dritten und letzten Periode, ist ein bedeutendes Werk aus des fruchtbaren Meisters reifster und bester Zeit und gehört zu den Perlen der Sammlung.

Kunsthistorisch besonders interessant ist die mit dem unzweifelhaft echten Monogramme bezeichnete Landschaft des *Hermann Saftleven,* welche eine Hütte an einem Flusse zeigt. Es ist ein Bild aus der frühen Zeit des Meisters, in der er noch in enger Abhängigkeit von seinem Lehrer Jan van Goyen stand. Breit und flott, fast einfarbig gemalt, mutet es uns beinahe wie ein Werk von Goyen's Hand selbst an und steht in merkwürdigem Gegensatze zu Saftleven's späteren, meist fein ausgeführten Landschaften. Das ebenfalls bezeichnete Gegenstück zu diesem Bilde, von genau

Abb. 1. Marine von Ludolf Backhuysen.

derselben Grösse und in derselben Art gemalt, eine Düne bei aufsteigendem Gewitter, mit weitem Ausblick auf eine holländische Landschaft darstellend, befand sich früher in der Sammlung Thieme in Leipzig, wurde aber von ihrem Besitzer dem Museum in Utrecht überlassen. Beide Gemälde waren auf der Ausstellung älterer Bilder aus sächsischem Privatbesitze 1889 in Leipzig ausgestellt, vielen Kunsthistorikern wird der Gottschald'sche Saftleven auch von der Ausstellung älterer Bilder in Utrecht 1894 bekannt sein. Aus der Gräflich Sierstorppf'schen Galerie vom Schlosse Driburg, welche 1887 in Berlin zur Versteigerung kam und ausserordentlich hohe Preise erzielte, erwarb Herr Gottschald die prächtige norwegische Landschaft des *Allart von Everdingen*, ein brausender Wasserfall zwischen Felsblöcken, im Hintergrunde eine Schneidemühle mit Hirten und Schafen als Staffage. Von Everdingen's Schüler *Ludolf Backhuysen* darf sich Herr Gottschald rühmen ein ganz ungewöhnlich gutes Bild zu besitzen, das man ohne die echte Bezeichnung wohl kaum dem Meister zutrauen würde. Es ist eine bewegte See bei schwerem Wetter, ein kraftvolles und wuchtiges Bild von dunkler Färbung aus der Hohenzollern-Hechingschen Sammlung, 1658 datiert (s. Abb. 1). Ein zweiter Amsterdamer Marinemaler, *Reynier Zeemann*, ist in der Sammlung ebenfalls durch eines seiner Hauptwerke vertreten, eine interessante Kanalansicht Amsterdams mit einer Kirche im Hintergrunde, bezeichnet und 1659 datiert (s. Abb. 2). Ein farbiges, malerisch trefflich behandeltes Bild, das sich früher in der bekannten Sammlung Habich in Cassel befand und auf der Auktion derselben 1892 von dem jetzigen Besitzer für einen verhältnismässig geringen Preis erworben wurde. Ein sehr ansprechendes und schönes Bild ist auch die Landschaft mit der über einen Wiesenplan ziehenden Herde mit der vollen Bezeichnung des *Salomon van Ruysdael*, 1651 datiert und aus den sächsischen Sammlungen Dr. Haubold und von Friesen. A. Bredius hat in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I. 191, die Vermutung ausgesprochen, dass nur die Landschaft von Salomon van Ruysdael sei und die Staffage von der Hand seines Sohnes *Jakob Salomonsz van Ruisdael II.* herrühre. Der guten, frühen Zeit des grossen *Jakob van Ruisdael* gehört die 1661 datierte und bezeichnete Waldlandschaft der Sammlung an. Zwar nur ein Bild kleineren Umfanges, aber in der feinen Beobachtung der Natur und der kräftigen, energischen Behandlung verrät sich sofort der hervorragendste Landschafter der holländischen Kunst. Aus der Gefolgschaft Ruisdael's finden wir in der Sammlung eine bezeichnete Waldlandschaft des *Salomon Rombouts*, die früher unter Cornelis Deckers Namen ging, eine Waldschenke des *Roelof van Vries*, ebenfalls voll bezeichnet, sowie zwei hochbedeutende, bezeichnete Landschaften des *Jan Wynants*. Die grössere von beiden, mit reicher Staffage von der Hand des *Adriaen van de Velde*, 1664 datiert, macht einen etwas komponierten Eindruck, während das kleinere, im Sujet weit anspruchslosere Bild um vieles unmittelbarer und überzeugender wirkt. Es ist ausserordentlich kräftig in der Farbe und offenbart die eminente Begabung des Meisters, die Natur bis ins kleinste getreu wiederzugeben ohne

Abb. 2. Kanalansicht von Reynier Zeemann.

Digitized by Google

ins kleinliche zu verfallen. Herr Gottschald hat das treffliche Bildchen erst 1895 auf der Auktion der berühmten Lyne Stevens Collection in London erworben. Sehr interessant ist eine *J. Hooft* bezeichnete Landschaft. Ein sonst ganz unbekannter Meister, über den ich in der Litteratur bis jetzt noch keinen Nachweis gefunden habe, von dem aber auch kein anderes Bild nachgewiesen worden ist. Die Landschaft der Gottschald'schen Sammlung stellt einen Wald mit hohen Bäumen dar, links auf einer Wiese, sowie in der Mitte in einer Schneise mehrere Personen als Staffage. Die nebenstehende Abbildung (No. 3) wird um der Seltenheit des Meisters willen willkommen sein. Wir haben es bei ihm übrigens nicht mit einem Dilettanten, sondern einem recht tüchtigen Künstler zu thun. Das Bild befand sich früher in der Sammlung Thieme in Leipzig und erregte bereits auf der schon öfters erwähnten Leipziger Ausstellung das Interesse der Kunstgelehrten. A. Bredius machte gelegentlich einer Besprechung dieser Ausstellung in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I. 189, mit Recht darauf aufmerksam, dass es an die frühen Landschaften des Hobbema erinnere, aber auch ihm ist der Meister sonst gänzlich unbekannt. Jan Wynants Schüler *Philips Wouwerman* ist durch eine treffliche, sehr farbige kleine Landschaft vertreten. Auf einem ansteigenden Hügel, neben knorrigen Weiden, liegt ein Mann mit einem Hunde, links neben ihnen steht ein dunkelbraunes Pferd, das sich scharf von dem hellen Himmel des Hintergrundes abhebt. Das Bild ist mit dem bekannten Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1646 bezeichnet. Nur eine alte gute Kopie ist aber das zweite Bild des Meisters in der Sammlung, »der Scheck vor der Schmiede«, den Herr Gottschald auf der Auktion der Sammlung Messchert van Vollenhoven 1892 in Amsterdam erwarb. Das Original befindet sich in der Kasseler Gemäldegalerie, unter No. 335 des Kataloges; ein zweites Exemplar, das die Dresdener Galerie besitzt, Katalog No. 1468, wird von der überwiegenden Mehrzahl unserer Fachleute ebenfalls nur für eine gute Kopie gehalten. Ein ganz köstliches kleines Gemälde von der Hand des *Adriaen van de Velde* gehört zu den glücklichsten Erwerbungen Herrn Gottschald's in den letzten Jahren. Die diesem Hefte als Kunstbeilage eingefügte Radierung von Peter Halm's Meisterhand giebt uns eine gute Vorstellung des anmutigen Idylls, dessen Eindruck im Originale noch erhöht wird durch die delikate Ausführung, den farbigen Reiz und die treffliche Erhaltung. Das Bild ist voll bezeichnet und 1667 datiert, gehört also der besten und reifsten Zeit des Meisters an. Herr Gottschald kaufte das kostbare Gemälde 1896 von dem Pariser Kunsthändler Charles Sedelmeyer, der es aus der Sammlung des Sir Edw. J. Dean Paul erwarb, und pflegt den Besuchern seiner Sammlung mit Stolz zu erzählen, dass sein van de Velde durch die Galerien H. Bevan, George Moront, Zachary und Blondel de Gagny sich bis zum Jahre 1776 zurückverfolgen lässt.

Abb. 3. Landschaft von J. Hooft.

Von den italienisierenden holländischen Landschaftsmalern, die wir am besten an Adriaen van de Velde anschliessen, wäre eine gute, bezeichnete Landschaft mit Staffage von *Nicolaes Pietersz Berchem* zu nennen, die in Dreifarbendruck in Seemann's neuester Publikation »Alte Meister« reproduziert ist, früher in den Leipziger Sammlungen Löhr und Keil, sowie eine italienische, ebenfalls bezeichnete Hafenansicht von *Thomas Wyck*, die Herr Gottschald auf der Auktion der Sammlung von Friesen erworben hat. Zu den holländischen Landschaften können wir wohl auch eine leider bis jetzt noch nicht erklärte mythologische Scene zählen, welche darstellt, wie mehrere Amoretten einen Hirten zu einem Zelte führen, in dem Nymphen nach erfolgreicher Jagd ausruhen. Das Bild ist nicht bezeichnet und gehört dem Utrechter *Cornelis Poelenburgh* oder, wie A. Bredius in dem bereits erwähnten Artikel über die Leipziger Ausstellung, auf Grund der Schweriner Bilder des *Jan van Haensbergen* vorschlägt, diesem Schüler und treuen Nachahmer des Poelenburgh an.

Die holländische Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts ist durch eines der besten und interessantesten Werke des weitgereisten, unstäten Utrechters *Dirk Stoop* gut vertreten, die Reiterschlacht aus der Sammlung Dr. Schubart, früher in der Leipziger Baumgärtner'schen Sammlung. Das Bild war 1894 in Utrecht und 1895 in München ausgestellt und ist auch in der Litteratur öfters erwähnt worden, die eingehendste Würdigung hat ihm Dr. Hofstede de Groot in seinem Werke über die Sammlung Schubart zu teil werden lassen.

Digitized by Google

Abb. 4. Dorfstrasse mit Kanal von Adriaen van Stalbemt.

Auf der Auktion dieser hochbedeutenden Galerie, die 1899 in München abgehalten wurde, gelang es Herrn Gottschald auch die einzige vlämische Landschaft zu erwerben, die seine Sammlung aufweist, die ausserordentlich reizvolle und auch gegenständlich anziehende Dorfstrasse an einem Kanal von *Adriaen van Stalbemt*, dem Nachahmer Breughel's, den er aber durch flottere Malweise und harmonischere Färbung bei weitem übertrifft. Allerdings gehört der Gottschald'sche Stalbemt auch zu den glücklichsten Werken des Meisters. Das mit dem vollen Namen des Malers versehene Bild, das wir anbei abbilden (Abb. 4) zeigt uns, wie Hofstede de Groot in seinem Werk über die Schubart'sche Sammlung erklärt, die früher allgemein übliche, primitive Weise, wie man mittels eines Überzuges, Overhaal genannt, Schiffe aus einem Kanale mit niederem Wasserstande in einen mit höherem, oder umgekehrt, zu befördern pflegte. Diese, die Schleussen ersetzende, sehr primitive Vorrichtung soll auch jetzt noch in dem wasserreichen Holland bisweilen üblich sein.

Unter den Genrebildern sind naturgemäss diejenigen der Bauernmaler in der Überzahl. Den Halsschüler *Jan Miense Molenaer* finden wir durch eine kleine, bezeichnete Bauerngesellschaft aus der Sammlung Friesen vertreten, ein tüchtiges und charakteristisches Bild des Meisters. Von *Adriaen van Ostade* ist ein gutes frühes Werk vorhanden, datiert 1638, das einen Leierkastenmann darstellt, der vor einem Bauernhause den Kindern aufspielt, von seinem jüngeren Bruder und Schüler *Isaack* eine bezeichnete, sehr dünn aber farbig gemalte Bauernmahlzeit in einer Scheune. Zu den besten Bildern des unter Adriaen Brouwer's Einfluss stehendem *Hendrick Maertensz Sorgh* zählt das voll bezeichnete und 1656 datierte Bild mit dem schlafenden Bauern, dem ein Zechgenosse zur Freude seiner Kumpane Tabaksrauch ins Gesicht bläst, ohne dass der wackere Schläfer sich in seiner Ruhe stören lässt. Von *Egbert van der Poel* besitzt Herr Gottschald ein bezeichnetes Wirtshausinterieur mit Körben voll Fischen, mit deren Zubereitung Wirt und Wirtin beschäftigt sind. Die Fische bilden, wie der Meister es liebt, ein Stillleben für sich und sind mit besonderer Liebe behandelt. Von dem grossen Humoristen *Jan Steen* darf sich Herr Gottschald rühmen ein kleines Bildchen allerersten Ranges zu besitzen, das man wohl als die Perle seiner Sammlung bezeichnen kann. Es stellt eines der von Steen so beliebten Bilder aus der Krankenstube dar, aber leider verbietet mir der behandelte Vorwurf näher auf die mit köstlichem Humor wiedergegebene Scene einzugehen. Die künstlerische Qualität, die vorzügliche Zeichnung und harmonische Färbung des fast nur in gelblichen und braunroten Tönen gehal-

Digitized by Google

tenen Bildes kann nicht genug gerühmt werden. Das hervorragende Werk des grossen Meisters lässt sich übrigens bis kurze Zeit nach seiner Entstehung, bis zum Jahre 1712, zurückverfolgen. Es befand sich in den Sammlungen Vic. de Buisseret, Brüssel 1891, L. B. Coclers, Amsterdam 1819, Engelbertsz, Amsterdam 1817 und M. D. Grenier, Middelburg 1712, auf deren Versteigerung es 17 Gulden brachte! Von *David Teniers d. J.* sehen wir eine Versuchung des heiligen Antonius, ein Lieblingsvorwurf des Meisters, den er öfters wählte. Das Gottschald'sche Exemplar ist von sehr guter Qualität und wohl in der frühen Zeit des Künstlers entstanden.

Die Soldatenmaler repräsentiert ein nicht bezeichnetes, aber sicher dem *Egbert van Heemskerk d. J.*, einem Schüler des Pieter de Grebber und Nachahmer des Teniers und Brouwer zuzuschreibendes Bild, zechende Soldaten mit ihren Dirnen im Schankzimmer darstellend, und »die Offiziere beim Kartenspiel« des vielseitigen Dordrechters *Jan Olis*, mit dem Monogramm J. O., ein flott gemaltes, aber in der Komposition etwas langweiliges und steifes Gemälde.

Abb. 5. Porträt von Dirk Dirksz Sandvoort.

Von Genrebildern wäre ferner noch »der Geograph« zu nennen, ein weissbärtiger Mann in violettem Gewande an seinem Arbeitstische sitzend, der dem seltenen Douschüler *Jacob van Spreeuwen* wohl mit Grund zugeschrieben wird.

Das Stillleben, das einen blühenden Zweig der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts bildet, ist leider nur durch ein Blumenstück des *Jan Weenix* vertreten, dagegen bietet der prächtige Wildprethändler des *Frans Snyders* ein ganz ausgezeichnetes Beispiel der vlämischen Stilllebenmalerei. Das Bild ist besonders deshalb interessant, weil wir es in ihm mit einem ganz eigenhändigen Werk des Meisters zu thun haben. Die Figuren sind sicher von derselben Hand, wie der den Tisch bedeckende reiche Aufbau von allerlei Wildpret, während Snyders sonst für den figürlichen Teil seiner Bilder meist die Hilfe befreundeter Künstler, z. B. des Rubens, in Anspruch zu nehmen pflegte. Dieser Umstand sowie das im Vergleich mit Snyders anderen, meist grossen dekorativen Bildern merkwürdig kleine Format weisen darauf hin, dass wir hier die sorgfältig ausgeführte, eigenhändige Skizze zu einem grösseren Gemälde vor uns haben, das mir allerdings nicht bekannt ist, vielleicht aber auch nie zur Ausführung kam. Jedenfalls lässt unser kleines, ungemein flott und breit gemaltes Bildchen an Farbigkeit, Ursprünglichkeit und Frische manches grosse Galeriewerk des Meisters weit hinter sich. Der Vollständigkeit halber sei hier auch das Atelierinterieur eines zweiten *vlämischen Meisters* angeführt, den ich nicht näher zu bezeichnen vermag. Es enthält in der Art der gemalten Galerien zahlreiche Bilder an den Wänden, ist ziemlich dunkel in der Färbung und dürfte wohl erst am Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Holländische Porträts besitzt Herr Gottschald nur drei, aber es sind erlesene Proben der Kunst. Aus *Jan Ravesteyn's* mittlerer Zeit stammt das Brustbild eines stattlichen, älteren Herrn mit weissem Haar und Knebelbart, dem Wappen nach angeblich ein Herr von Persyn, vielleicht ein Mitglied der Künstlerfamilie dieses Namens, die im 17. Jahrhundert in Holland lebte. Ausserordentlich ansprechend und liebenswürdig ist ferner *Dirk Dirksz Santvoort's* Porträt einer vornehmen jungen Dame, das wir nebenstehend abbilden (Abb. 5). Nach einer alten Aufschrift auf der Rückseite des Bildes stellt dasselbe Eva Geelvinck dar, die Tochter des J. C. Geelvinck und der Agatha de Vlaming van Outshoorn, die Gemahlin des Hendrick Bicker, dessen Porträt, ebenfalls von Santvoort's Hand, 1897 in Amsterdam zur Versteigerung kam. Ganz frappant ist die Ähnlichkeit der Eva Geelvinck mit Santvoort's Porträt ihrer Schwester Agatha, der Gemahlin des Frederick Alewyn, das das Amsterdamer Ryksmuseum 1885 von der Familie Alewyn mit mehreren anderen Familienporträts desselben Meisters erwarb (Kat. No. 1286). Das dritte Porträt ist ein kleiner Studienkopf *Rembrandt's*, das Brustbild eines Greises, früher in den Sammlungen H. G. Bohn und Percy Macquoid in London (s. Abb. 6). Das sehr pastos gemalte Bild stellt dieselbe Persönlichkeit dar, wie Rembrandt's schöne Rötelstiftzeichnung im Louvre, abgebildet bei E. Michel, Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps, p. 12, auch die Stellung ist dieselbe, nur ist auf dem Gottschald'schen Bilde Haupt- und Barthaar kürzer gehalten. Die Studie stellt den Typus eines alten, mürrischen Mannes dar, wie ihn Rembrandt zu den Darstellungen des Petrus zu verwenden pflegte. Das Bild ist, ebenso wie die Louvre-

Digitized by Google

zeichnung um 1630 entstanden und wird den meisten Kunstfreunden von der Amsterdamer Rembrandtausstellung bekannt sein, deren Katalog es unter der Nummer 12 verzeichnet.

Die holländische Historienmalerei vertreten zwei Schüler Rembrandt's. »*Gerbrand van der Eeckhout* fec. 1663« ist eine biblische Scene bezeichnet, die darstellt, wie Abraham's Diener am Brunnen von Nahor um Rebekka freit, ein gutes, harmonisch gestimmtes Bild, das aus der Sammlung Messchert van Vollenhoven stammt, und dem *Jakob de Wet* wird mit Sicherheit die Befreiung des Petrus aus dem Kerker durch den Engel zugeschrieben, welche früher den Sammlungen Höch, E. Habich und v. Grote auf Schloss Wedesbüttel angehörte.

Was Herr Gottschald ausser den besprochenen holländischen und vlämischen Bildern des 17. Jahrhunderts an Gemälden besitzt, bedarf nur der kurzen Erwähnung. Vor allem sei das ganz vorzügliche, lebensvolle und charakteristische Porträt des Herrn Gottschald selbst genannt, das *Lenbach* 1896 gemalt hat und das im Tone trefflich mit den Bildern der alten Meister harmoniert, die es umgeben. Der französischen Schule gehören an: ein kleines Miniaturporträt einer Dame, bezeichnet *Adolphe de Lannoy*, ein Künstler, der um 1600 gelebt haben muss, über den ich aber keinen litterarischen Nachweis gefunden habe, das Bildnis einer Fürstin aus dem 18. Jahrhundert und ein anmutiges, bezeichnetes Damenporträt von *Pierre Mignard*, ferner eine kleine bezeichnete und 1847 datierte Strandansicht des bekannten französischen Marinemalers *Théodore Gudin*. Der neueren vlämischen Schule entstammt eine bezeichnete Landschaft kleineren Formats, mit Tieren als Staffage, von *Balthasar Paul Ommeganck*, der 1755 bis 1826 lebte und in den meisten Galerien vertreten ist, und schliesslich sei auch ein Porträt des Urgrossvaters Herrn Gottschald's von dem Leipziger Maler *Ferdinand Schiertz* genannt, das deshalb von Interesse ist, weil der Künstler sonst meist nur durch Historien- und Genrebilder bekannt ist.

Abb. 6. Studienkopf von Rembrandt.

Digitized by Google

Madonna mit Heiligen von Palma vecchio.

ZWEI NEUE ERWERBUNGEN DER AKADEMIE ZU VENEDIG

In No. 32 der »Kunst-Chronik« teilte ich mit, dass es dem Galeriedirektor Cantalamessa gelungen sei, einige sehr wertvolle venezianische Gemälde zu erwerben und unter diesen als Hauptstück eine Madonna mit Heiligen von Palma vecchio. Erst jetzt ist das Gemälde der Galerie übergeben und mittlerweile gesondert aufgestellt im Saale der Friulanischen Meister. Mit der Entdeckung dieses bedeutenden Bildes ist allen Bewunderern venezianischer Kunst eine ausserordentliche Ueberraschung bereitet. Den findigsten Antiquaren schien es wohl unmöglich, dass heute noch ein solches Bild unbeachtet in venezianischem Privatbesitze des Entdeckers harre. Das feine Kennerauge des Sig. Cantalamessa erkannte trotz der Schmutzkruste, welche das ihm zum Kaufe angebotene Bild bedeckte, den Wert desselben. Er glaubte jedoch in seiner ruhig bescheidenen Weise es nur mit einem Cariani da Bergamo zu thun zu haben und schlug dessen Ankauf der Regierung vor, zugleich mit einem aus gleichem Privatbesitze angebotenen Jacopo Bassano, den hl. Hieronymus vor seiner Höhle darstellend, dessen gute Erhaltung trotz Schmutz keinen Zweifel über den Namen des Autors aufkommen liess.

Nach geschehener Reinigung des vermeintlichen Cariani jedoch, vorsichtig vorgenommen durch Sig. Zennaro, stand Cantalamessa nicht an, das Bild dem Palma vecchio zuzuschreiben. Der Verfasser dieses Berichtes erlebte es mit, wie es Zennaro gelang, den Schmutz zu entfernen, ohne auch nur im mindesten das Kolorit zu schädigen. Das herrliche Rot des Mantels der hl. Caterina, sowie die feinsten Lasuren der Landschaft blieben vollständig erhalten. Der Restaurator wusste im richtigen Augenblick inne zu halten. — Der Fund dieses Bildes war um so wichtiger, als Venedig, die hl. Barbara ausgenommen, nichts Bedeutendes des seltenen Meisters besitzt. Die Taufe des Bildes stellte sich in der Folge bei weiterer Forschung als unumstösslich richtig heraus. — Es gelang dem Entdecker, ausfindig zu machen, auf welche Weise die Familie Benento, von welcher er das Bild erwarb, in dessen Besitz gekommen war: Der Vater des genannten Herrn hatte es zugleich mit dem Bassano von einem Verwandten geerbt, welcher

Digitized by Google

beide Bilder bei Besitzauflösung einer venezianischen »famiglia nobile« gekauft habe. — Cantalamessa suchte nach und fand, dass Ridolfi in der Lebensbeschreibung des Palma vecchio eine Sta. Conversazione beschreibt und dass die Beschreibung auf das erworbene Bild genau passt, dass er ebenso im Leben des J. Bassano ein Bild dieses Meisters nennt, welches auf unseren hl. Hieronymus passt und dass beide Bilder als im Besitze der Familie der Conti Widemann genannt sind. Leider ist das Gemäldeinventar der genannten, noch existierenden Familie nicht mehr vorhanden, um des weiteren zu erhärten, dass Ridolfi gerade dieses Bild meint. (Es wäre interessant, zu wissen, auf welche Weise die alte Kopie des Palmabildes in der städtischen Galerie in Padua entstanden ist.) —

Das Gemälde Palma's stellt in halblebensgrossen ganzen Figuren die unter einem Portikus sitzende Madonna mit dem Kinde dar, welches ganz nackt auf dem aufgestützten Knie der Mutter stehend, von ihr mit der linken Hand liebreich umfasst, zu dem vor ihm in der rechten Ecke des Bildes knieenden hl. Nährvater sich wie fragend wendet. Joseph blickt beteuernd, die rechte Hand auf die Brust gelegt, zu dem heiligen Kinde empor. Die göttliche Mutter dagegen wendet sich liebevoll nach abwärts zu der hl. Caterina, welche sich neben ihr niedergelassen hat und vertrauensvoll heiter zu ihr aufblickt. Sie hält in der Linken die Palme, die Rechte stützt sich auf das Rad. Von links her neigt sich Johannes der Täufer, am Boden knieend, die linke Hand aufs Herz gelegt, vor der Madonna. Seine rechte Hand hält das auf der Schulter ruhende lange Rohrkreuz. Den Hintergrund für diese beiden Figuren bildet eine blühende Landschaft. In nächster Nähe ein Teich, in welchem sich Bauernhäuser spiegeln. Dahinter im Mittelgrunde ein waldiger Hügel mit grosser Schlossruine, von einem gewaltigen Felsen überragt. Hinter den fernen Bergen steigt eine grosse weisse Wolke auf, zum grossen Teil die Luft bedeckend. Die Art, wie die Madonna das Kind hält, ihre Kopfwendung und einzelnes andere erinnern an die Pesaro-Madonna des Tizian. Ob dies, wie einzelne gemeint haben, beweisen soll, dass das Bild nach Aufstellung der Pesaro-Madonna zu setzen sei, lasse ich dahingestellt. Es dürfte eher das frühere Entstehen für Palma's Bild anzunehmen sein. Seine herrliche Madonna auf dem Altarbilde in Sta. Stefano in Vicenza (siehe meine Kopie in der Schack'schen Galerie in München) zeigt fast dieselbe Wendung und grosse Ähnlichkeiten in der Art, wie sie das Kind hält, besonders das Vorschieben des die Füsschen des Kindes unterstützenden Armes. — Die wunderbare Kraft und Harmonie der Farbe des neu entdeckten Bildes sind unbeschreiblich. Die Erhaltung ist tadellos. Kleine Beschädigungen traten während des Reinigens hervor; sie wurden nach reiflicher Beratung in der hierzu eingesetzten Kommission wieder beseitigt. Einzelne Mitglieder der Kommission wollten, dass man selbst diese kleinen Beschädigungen als wenig störend belasse. Am Munde der hl. Caterina jedoch fehlte ein Stückchen. Gerade das würde unnötiger Weise diesen so schönen Kopf entstellt haben. So wurde denn Sig. Antonio Rota mit dieser kleinen Ergänzung betraut.

Der hl. Hieronymus von Jacopo Bassano.

Noch einiges über die Lokalfarben: Der hl. Joseph ist in blau und rostgelb, die Madonna in rotem Gewande mit blauem Mantel, Johannes mit einem grünen Überwurfe über seinem Büsserkleide angethan, während Sta. Caterina, goldblond, ein dunkelgrünes Gewand mit tiefkirschrotem Mantel trägt. Die Landschaft zeigt die kräftigsten, saftigsten Ambratöne. — Es dürfte wohl kaum ein einziges Bild in der Akademie-Galerie zu Venedig sein, welches eine solche Erhaltung beim Ankauf zeigte, und bei welchem mit Gewissenhaftigkeit bezeugt werden könnte, dass die Beschädigungen gleich Null und deren Beseitigung mit solcher Sorgfalt und unter strengster Überwachung ausgeführt worden sei. — Wenn man den für dieses wunderbare Bild gezahlten Preis von nur 2500 Lire in Betracht zieht, so ist der Galeriedirektion nicht genug zu gratulieren zu diesem glänzenden Erwerb. —

Das oben genannte zweite Bild von J. Bassano ist nicht weniger ein bedeutender Fund zu nennen. Für diese lebensgrosse Figur wurden nur 1000 Lire gezahlt. Der nackte Heilige kniet vor dem Kruzifix. Mit unglaublicher Leuchtkraft löst sich die Figur, der durchfurchte Kopf des alten Mannes von den dunklen Tönen des Gesteins der Höhle. Von besonders prächtiger Behandlung ist der Kopf mit dem lang herabwallenden Bart. In Bewunderung aller

Digitized by Google

Fleischteile dieser Gestalt, besonders angesichts der Schenkel und Weichen, muss ich gestehen, dass dies der schönste Bassano ist, welchen ich kenne, und dass dies Bild wohl geeignet ist, manchen ahnen zu lassen, was dieser Meister in seiner besten Zeit und wenn er Musse hatte, zu leisten imstande war. Wie schon erwähnt, stammt auch dieses Bild aus der einst so bedeutenden Sammlung des Palazzo Widemann bei S. Canciano in Venedig. *AUGUST WOLF.*

DIE IWEINBILDER AUS DEM 13. JAHRHUNDERT IM HESSENHOFE ZU SCHMALKALDEN

VON PAUL WEBER, JENA.

(Schluss.)

Wir kommen nun zu den Einzelheiten der künstlerischen Darstellung, wobei folgende Punkte herausgehoben seien:

In der *Körperbildung* der menschlichen Gestalten zeigt der Künstler eine Neigung für etwas zu grosse Köpfe und zu schmale abfallende Schultern. Die Hände sind reichlich gross, die Füsse eher zu klein. Die Gestalten haben nur $5^1/_2$ Kopflängen, man hat das Gefühl, als ob sie sich innerhalb des engenden Rahmens nicht so recht hätten auswachsen können. Eine Individualisierung der Gestalten ist nicht erkennbar, ebensowenig der Gesichter. Alle Männer sind, dem höfischen Ideale der Zeit entsprechend, jugendlich, bartlos, geschmückt mit dem halblangen, doppelt gelockten Haupthaar, wie es im 13. Jahrhundert Mode war, alle von derselben Grösse und derselben schmalschulterigen Figur. Die beiden Frauengestalten des Cyklus, Laudine und Lunete, sind, soweit erkennbar, unter sich auch von gleicher Figur, nur durch Unterschiede in Haartracht und Kleidung charakterisiert. Dagegen bilden die Tafeldiener und Musikanten auf dem Bogenbilde hinsichtlich der Grösse eine Gestaltenklasse für sich.

Mit Vorliebe wird die ganze Figur in einem reichlichen Dreiviertelprofil gegeben, auch bei dem Mahle, wo doch eine volle Vorderansicht so nahe gelegen hätte. Dementsprechend werden auch die Gesichter fast durchweg in Dreiviertelprofil gezeichnet, nur ein einziges Mal (12) haben wir eine volle Vorderansicht des Gesichtes und der ganzen Gestalt. Da diese ganz gut gelungen ist, versteht man nicht recht, warum der Künstler sie nicht öfters angewandt hat. Reine Profilstellung dagegen ist nur dann angewandt, wenn gleichzeitig dem Künstler die Auszeichnung der Gesichtslinie erspart blieb, d. h. nur bei Rittern mit geschlossenem Visier. Bei den Tafeldienern auf dem Bogenfeldbilde steht der Körper zwar ungefähr im Profil, die Gesichter aber sind wieder in die beliebte Dreiviertelprofilstellung gedreht. Augenscheinlich fühlte sich der Künstler zur Zeichnung einer Gesichtslinie in reinem Profil nicht sicher genug. Dafür werden aber die Tiere (Rosse, Löwe, Drachen, Vögel) stets nur im Profil gegeben und zwar mit ganz leidlichem Geschick.

Die Gesichter waren wohl durchweg in ihren einzelnen Teilen sorgfältig ausgezeichnet. Leider ist dies mit der vergänglichen schwarzen Farbe geschehen, mit der auch die meist erloschenen Namensüberschriften aufgemalt waren. Infolgedessen sind nur ganz wenige Gesichter des ganzen Cyklus in leidlicher Erhaltung auf uns gekommen, und damit ist uns die Möglichkeit benommen, das wichtige Kapitel des *Gesichtsausdruckes* eingehender zu studieren, was für die Beurteilung des künstlerischen Vermögens unseres Malers von grossem Werte wäre. Immerhin lässt uns das gut erhaltene Gesicht der jammernden Laudine auf Scene 8, des suchenden Kriegers (9) und des Iwein auf dem grossen Bogenbilde den Schluss ziehen, dass dem Künstler eine gewisse Ausdrucksfähigkeit der seelischen Stimmung in den Zügen des Antlitzes zur Verfügung stand. In hohem Grade offenbart sich jedenfalls diese Ausdrucksfähigkeit in den *Bewegungen der Hände*, die durchweg mit feinster Beobachtung und grösster Sorgfalt wiedergegeben sind, wie überhaupt alle Bewegungen. Die grösste Deutlichkeit war hier schon an und für sich für den Maler geboten, um den Vorgang verständlich zu machen. Denn der Künstler, der solch weltliche Historien im 13. Jahrhundert darzustellen hatte, konnte sich nicht an ein durch Jahrhunderte vererbtes Schema anlehnen, an eine für jeden sofort verständliche Tradition der Darstellung, in welcher »das blosse Beisammensein bestimmter Personen und einiger Symbole sofort den dargestellten Gegenstand hätte erraten lassen«[1]), wie das in der kirchlichen Kunst bis dahin fast durchweg der Fall war, sondern er musste diese ganz neuen Stoffe, diese Gestalten der weltlichen Dichtung durch sorgfältigste Wiedergabe der Körperbewegungen und des seelischen Momentes zu verdeutlichen bemüht sein. Das blosse Nebeneinander der Personen, wie es der in der umfriedeten Tradition wandelnde kirchliche Künstler sich gestatten durfte, musste er zur handelnden Gruppe erheben, die Scene »psychologisch erläutern«.

1) *R. Kautzsch*, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter. 1894. S. 15.

Dazu gab ihm allerdings der Dichter die beste Anregung und Anleitung, denn der Roman Iwein, wie überhaupt die deutsch-französische Romandichtung seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts, ist voll von feinen psychologischen Beobachtungen, von Hervorkehrungen der Innenseite der handelnden Personen. Der Maler brauchte da nur eine gewisse Nachempfindungsfähigkeit mitzubringen. Und so gelingt es denn unserm Künstler thatsächlich in überraschendem Grade, den inneren Vorgang der einzelnen Scenen deutlich zu machen, so gut, dass das Spiel der Hände da, wo der Ausdruck der Gesichter verwischt ist, völlig ausreicht, uns die Handlung erraten zu lassen. (Besonders hübsch auf Scene 10, 11 und 12 zu beobachten.)

Zweitens aber war dieses Betonen der körperlichen Bewegungen für den Künstler jener Zeit unbedingt erforderlich, weil in dieser Zeit der höfischen Kultur eine Fülle von Bewegungen streng nach der Konvention geregelt waren und etwas Bestimmtes zu bedeuten hatten. Die Dichtungen selbst versäumen nicht, immer und immer wieder die Bewegungen zu berichten, die der Held in dieser oder jener Lage auszuführen pflegt, denn das ist durchaus etwas Wesentliches an ihm, er erweist sich dadurch als »von höfischer Zucht und Sitte«, als vollwertig und ebenbürtig der konventionell geschliffenen Gesellschaft, die sich mit seinen Abenteuern zu befassen geruht. Der Maler weltlicher Historien musste also sorgfältig auf diese Dinge eingehen.

So steht denn Iwein (Scene 11) bei der ersten Begegnung mit Laudine in jener ehrfürchtigen vorschriftsmässigen Haltung, die fast der eines Gefangenen ähnelt, wie sie bei solchem Anlass in den zeitgenössischen Dichtungen immer geschildert wird:

»Seine Hände er vor sich zwang«.

So ist die Anteilnahme der Umstehenden an der Verkündigung der Verlobung (12) und an dem Eheversprechen (13) mit ganz bestimmter Haltung der Hände zum Ausdruck gebracht. Die jammernde Laudine (8) umklammert mit der Linken die rechte Handwurzel. Die Art, wie Iwein den Zauberring entgegennimmt (7) oder den Waldriesen begrüsst (3), entbehrt nicht der konventionellen Geziertheit, ebenso die Fusshaltung Laudinens (12). Auf der grossen Mahlscene ist die Art, wie die durch Zutrinken Beehrten für diese Ehre mit einer Handbewegung sich bedanken und wie Lunete ihrem dozierenden Tischherrn zuhört, höchst charakteristisch. Bis an die Grenze des Komischen streift dann das Ceremonielle der Bewegungen bei den vier Tafeldienern auf dieser Scene, sowohl im Emporstrecken und zierlichen Anfassen der Pokale, wie in der parallelen Haltung der Stäbe, der Abzeichen ihres Amtes. Die auf der rechten Seite der Tafel halten ihre Stäbe mit gestrecktem, die auf der linken Seite mit gebogenem Arm. Das ist alles nicht etwa Willkür des Künstlers, sondern ein treues Abbild der konventionellen Sitten der Zeit. Für dienende Personen, wie die Tafeldiener, scheint sich das Vorschriftsmässige der Bewegungen schon frühe herausgebildet zu haben. Auf den in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu setzenden Wandgemälden zu Burgfelden finden wir bei der Mahlscene des Reichen fast dieselbe Haltung der Pokale und des Stabes wieder (siehe Abb. 7).

Dass in jener Zeit der ritterlichen Kultur wesentlicher Wert auf tadellosen Sitz des Reiters gelegt wurde, ist selbstverständlich. Unser Künstler hat nicht versäumt, hierauf die gebührende Aufmerksamkeit zu verwenden (6, 16, 17, 20). Sehr sorgfältig ist auch die kunstgerechte Einlegung der Lanze beim Speerkampfe wiedergegeben (5, 16) und die Haltung der Schwerter im Kampfe (6, 21 und etwa noch 9). Auch mehr zufällige Bewegungen sind mit guter Beobachtungsgabe erfasst, so die Art, wie Iwein (4) und Artus (15) das Becken am Zauberbronnen anfassen, und vor allem, wie Key aus dem Sattel

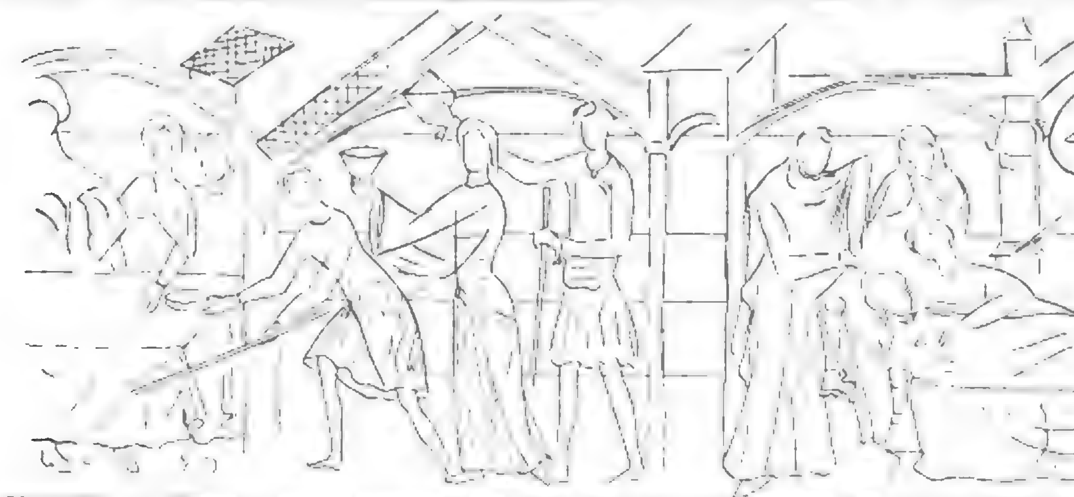


Abb. 7. Das Mahl des reichen Mannes (Fragment). Rechts sein Tod. Wandgemälde in der Michaelskirche zu Burgfelden. (2. Hälfte des 11. Jahrh.)

purzelt »wie ein Sack«. Zweifellos empfand der Beschauer von damals gerade die Art, wie Herr Key hier hilfslos mit den Beinen in der Luft herumfährt, als ganz besonders komisch und erniedrigend. Kam es doch beim Speerkampf wesentlich auch darauf an, sich mit Anstand aus dem Sattel heben zu lassen, wenn es nun doch einmal sein musste. Recht gute Beobachtung offenbart auch die Wiedergabe der Bewegungen der Rosse. Allerdings darf man wohl hinzufügen, dass gerade für dieses Kapitel dem Maler durch die bisherige Kunst reichlich vorgearbeit war. Kämpfende Reiterpaare sind schon in der kirchlichen Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte oftmals zur Darstellung gelangt.

Ebenso gewissenhaft ist der Künstler in der Wiedergabe der *Trachten* und *Waffen*. Hier ist kein Weiterschleppen von halb oder gar nicht mehr verstandenen Motiven, wie in der gleichzeitigen kirchlichen Kunst, sondern ein getreues Nachahmen der Wirklichkeit. Das ging wieder, wie bei der psychologischen Vertiefung der Vorgänge, einerseits aus dem Zwang hervor, diese neue Gestalten- und Geschichtenwelt dem Beschauer so deutlich als möglich zu machen, andererseits aus dem grossen Werte, den die höfischen Kreise auf diese Dinge legten. Es ist einfach undenkbar, dass der Maler diese Rosse anders aufzäumen, diese Ritter anders rüsten, diese Damen, ihre Diener und Dienerinnen anders kleiden konnte, als es eben zu dieser Zeit der Brauch war. Was hätte es für Zweck gehabt, diese Erzählungen in einer Kostümierung vorzuführen, die den Beschauern unverständlich gewesen wäre, da noch keinerlei Tradition für die Illustration dieser eben erst gedichteten Romane sich herausgebildet hatte? Aus diesem Grunde sind denn auch alle diese Darstellungen, soweit sie Tracht und Rüstung anbelangen, als absolut unverdächtige kulturgeschichtliche Zeugen ihrer Zeit zu gebrauchen; was man bei Illustrationen kirchlichen Inhaltes aus dem Mittelalter stets nur mit Vorsicht thun darf, wie kürzlich mit Recht ausgeführt worden ist[1]).

Wie grosses Gewicht auf die Äusserlichkeiten des Kostümes gelegt wurde, können wir recht deutlich aus dem Umstande ersehen, der oben schon kurz gestreift wurde, dass der Künstler die Herrin Laudine zwischen der Verkündigung der Verlobung (12) und dem Ehegelöbnis (13) das Gewand wechseln lässt, ohne dass der Dichter einen Hinweis darauf gegeben hätte. Die Freude der Zeit an kunstvoll gewirkten Decken, der wir in den Dichtungen so oft begegnen, liess den Maler auf Scene 1 das schlummernde Königspaar mit einem feingemusterten Stoffe bedecken. Laudine empfängt regelmässig auf einem Polstersitze von kunstvoller Arbeit (10, 11, 12), in einem reichgemusterten Hauskleide (12). Ähnliche reiche Gewänder sind auf Scene 13 und 19 zu erkennen. Die Leibgurte der Rosse sind ebenfalls kunstvoll gestickt (16, 17). Nochmals besonders erwähnt seien die buntstreifigen Gewänder des Tafeldieners und Paukenschlägers auf dem grossen Mahle.

Die heraldische Ausstattung der Schilde ist recht einfach. Deutlich erkennbar ist ein Adlerschild, den der Herr des Zauberwaldes zu tragen hat (5, 17) und ein dreimal rot und weiss wechselnder Balkenschild (9). Über dem Panzer tragen die Ritter einen langen Waffenrock, die Arme stecken, wie es scheint, in Schienen, die durch Riemen zusammengeheftet werden (15). Den Kopf schirmt eine Maschenpanzerkapuze (7. 8), über die beim Kampfe dann der Helm gestülpt wird. Die Aufzäumung der Rosse scheint ursprünglich mit grosser Sorgfalt wiedergegeben zu sein, doch ist das leider nirgends genügend erhalten, wie denn überhaupt von solchen Feinheiten der Ausführung vielerlei verloren gegangen ist.

So gewissenhaft nun auch der Künstler in der Wiedergabe von Tracht, Waffen und Bewegungen ist, so wenig realistisch ist er nach allen anderen Richtungen hin, — auch darin ein rechtes Kind seiner Zeit. Die völlige Gleichgültigkeit dagegen, ob die Farbe auf dem Bilde mit der des betreffenden Gegenstandes in der Natur übereinstimmt, teilt unser Bilderkreis mit der ganzen Malerei des deutschen Mittelalters bis etwa zum Jahre 1400. Das tritt zwar auf dem Schmalkalder Bilderkreis weniger auffällig hervor, weil der Künstler nur mit den drei Farben: Weiss, Rotbraun und Gelb arbeitet. Für Waffen, Gewänder und manche andere Gegenstände war das völlig ausreichend, widerspricht wenigstens der farbigen Erscheinung in der Wirklichkeit nicht direkt. Ja, es lassen sich damit sogar scheinbar realistische Resultate erzielen, so z. B. bei den Rossen die Unterscheidung zwischen Rotschecke (4, 5, 6), Schimmel (5, 6, 16, 17, 20), Apfelschimmel (15) und Fuchs (16, 17). Mit derselben Überzeugungstreue würde aber unser Zeichner auch blaue oder grüne Rosse gemalt haben, wenn diese Farben zufällig mit auf seinem Programm gestanden hätten, wie er denn die Baumstämme und Zweige ganz ungeniert gelb, die Blätter abwechselnd weiss, rotbraun und gelb wiedergiebt, die Architekturen ebenso, den Löwen (21) nicht gelb, sondern rotbraun, die Vögel alle gelb. Welche Gleichgültigkeit gegen wahrheitsgetreue Farbengebung liegt überhaupt schon in der einfachen Thatsache, dass der Maler von vornherein nur mit drei Farben an sein Thema herantritt!

Wie die Farbe ganz unrealistisch angewandt ist, so sind auch die Formen der Pflanzen, des Erdbodens, der Gebäude und Himmelserscheinungen mit vollem Bewusstsein nicht der Wirklichkeit entsprechend, sondern andeutend, »symbolisch«[1]) gehalten, wie das in der deutschen Malerei ebenfalls das ganze Mittelalter hindurch bis etwa zum Jahre 1400 üblich war, nicht aus Unfähigkeit, die Natur realistisch nachzubilden, sondern weil die ganze Kunstauffassung der Zeit danach ging, nicht die Dinge selbst, sondern nur

1) Stettiner in den Sitzungsberichten der kunstgeschichtl. Gesellschaft zu Berlin. 1900. No. III.

1) Vgl. über die Bedeutung des Begriffes »symbolisch« in diesem Zusammenhange die Ausführungen von *Kautzsch* a. a. O. S. 10.

deren Erinnerungsbilder dem Auge vorzuführen. Das genügte dem Wesen des künstlerischen Genusses bei den Menschen dieser Zeit.

Darum ist das Erdreich einfach eine Reihe verschiedenfarbiger hintereinander geschobener halbrunder Scheiben (6, 16, 20), darum eine Burg einfach ein kleiner runder Turm, durch dessen viel zu niedriges Thor keine der daneben stehenden Personen zu gehen vermöchte. Darum ist der Baum eine kurze dicke Stange, an der auf kurzen Stielen einige riesige Blätter sitzen. Nur wo es die Deutlichkeit unbedingt erfordert, bemüht man sich, in der Blattform einigermassen die Art des Gewächses kenntlich zu machen. So zeigen die Bäume auf Scene 2, 4/5, 5/6, 15, 16/17, 20 Blätter von der Form eines Lindenblattes, weil in der Dichtung von einer Linde die Rede ist. Das Ross Iwein's ist auf Scene 4 an einen Baum mit zwei riesigen schildförmigen Blättern angebunden. Das soll andeuten, dass es sich hier um einen anderen Baum handelt als eine Linde. Ähnliche Blattformen kehren noch einmal auf Scene 20/21 wieder. Bei symbolischer Auffassung im ganzen fehlt es also nicht an realistischen Einzelheiten. So auch bei den *Gebäuden*. Sie sind an sich ganz unmöglich und sind nichts als eine symbolische Andeutung, dass der von ihnen eingerahmte Vorgang im Innern einer Burg spielt. Das schliesst aber nicht aus, dass bei 6/7 und 9/10 der Künstler ganz realistisch an dem an sich undenkbaren Bauwerk die verhängnisvolle Fallgatter-Einrichtung mit dem niedergesausten Messer möglichst deutlich darzustellen unternimmt. Über den architektonischen Abschluss der linken Seite von 8 und 12 und der rechten Seite von 11 lässt sich nichts Bestimmtes sagen, da die Zerstörung hier leider zu stark ist. Sehr zu bedauern ist auch, dass die Andeutung der gewölbten Gemächer auf 1 und 14 bis zur Unkenntlichkeit verwischt ist.

Von Himmelserscheinungen ist erhalten der Hagel auf Scene 15, die Gewitterwolken auf 16 und 17. Im übrigen ist natürlich von irgend welcher Hereinziehung des Atmosphärischen in die künstlerische Darstellung nirgends die Rede.

VII.

DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER SCHMALKALDER WANDGEMÄLDE.

Überschauen wir die im vorigen Abschnitt durchgesprochenen Einzelheiten der künstlerischen Darstellung im Zusammenhange, so finden wir den Schmalkalder Künstler durchaus auf der Entwicklungsstufe stehen, welche für die deutsche Malerei im 13. Jahrhundert charakteristisch ist. Mit dieser zeitlichen Umgrenzung allein möchten wir uns aber noch nicht zufrieden geben. Für ein Denkmal aus so entlegener Zeit, das bis jetzt so vereinzelt dasteht und wichtig genug ist, um in Zukunft für die verschiedensten stilkritischen, kultur- und litterargeschichtlichen Forschungen als Anhaltspunkt zu dienen, ist eine möglichst enge Umgrenzung der Entstehungszeit sehr wünschenswert. Als *obere* Grenze ist eventuell das Jahr 1204 gegeben, das Vollendungsjahr der Hartmann'schen Dichtung, falls diese nämlich wirklich die Grundlage des Schmalkalder Bilderschmuckes bildet. Weiterhin lässt sich als *untere* Grenze die Thatsache verwerten, dass sowohl die architektonischen Formen des Gemaches, an dessen Wänden die Malereien haften, wie auch die auf den Malereien dargestellten Baulichkeiten noch durchaus romanisch sind und keinerlei gotische Anklänge verraten. Das grosse einrahmende Ornament am Bogenfeldbilde ist ebenfalls ausgesprochen romanisch.

Nehmen wir das allmähliche Vordringen gotischer Formen in Mitteldeutschland von der Mitte des 13. Jahrhunderts an, so erscheint ein Herabrücken der unteren Zeitgrenze unserer Malereien wesentlich über diesen Zeitpunkt hinaus nicht thunlich, wenn auch nicht verkannt werden soll, dass in der Malerei romanische Formen weit länger festgehalten worden sind, als in der Baukunst.

Gerland hat die Entstehung dieses gemalten Iweincyklus in Verbindung gebracht mit der Pflege der Dichtkunst am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen, die mit dessen Tode ihr Ende erreichte. Er möchte daher die Entstehung vor 1215 ansetzen.[1])

Ich glaube nicht, dass die Ausmalung eines Rittersitzes mit Darstellungen aus einer zeitgenössischen Romandichtung damals etwas so Vereinzeltes gewesen ist, um so weitgehende Folgerungen daran zu knüpfen. Vielmehr ist mir das Schmalkalder Denkmal nur ein Beleg mehr für die urkundlich weit verbreitete Liebhaberei der ritterlichen Blütezeit, die Darstellungen epischer Stoffe zum Schmucke der Wände heranzuziehen, sei es in Stickerei, Wirkerei oder Wandmalerei. Schon die Geübtheit und ›Fixigkeit‹ des hier thätig gewesenen Malers spricht dafür, dass er in der Darstellung solcher weltlichen Historien wohlerfahren gewesen sein muss. Wie viele ähnliche Dekorationen mit Scenen aus den beliebtesten Dichtungen der Zeit mag er geschaffen haben auf den Burgen des Adels weit im Lande herum, ehe ihn der Ruf des landgräflichen Ministerialen in das Herrenhaus zu Schmalkalden führte, wo nun zufällig, durch eine freundliche Verkettung scheinbar höchst nachteiliger Umstände, dieses Werk seines flotten Pinsels als das einzige Zeugnis seiner Thätigkeit bis auf unsere Tage erhalten geblieben ist. Eine Anregung des auftraggebenden landgräflich-thüringischen Ministerialen durch die Pflege der Dichtkunst am Hofe seines Landesherren mag ja nicht ausgeschlossen sein, ist aber eben doch nichts mehr als eine Vermutung.

Auf die Jahre 1204 bis 1215 werden wir uns also nicht festzulegen brauchen. Aber in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts im allgemeinen werden wir auch durch andere Erwägungen verwiesen: Um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert tritt in der deutschen Handschriftenillustration neben die bisherige Art, die

[1]) Hermann starb übrigens erst 1217.

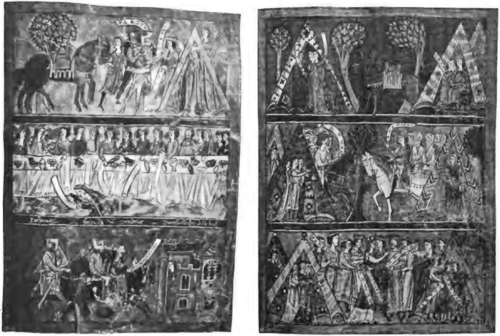


Abb. 8 und 9. Aus der Parzival-Handschrift der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek.

Digitized by Google

Geräte und sonstige Gegenstände darzustellen, unverkennbar etwas Neues, nämlich die Darstellung solcher Dinge mit einer gewissen Ausführlichkeit und genrehaften Ausgestaltung. Unverkennbar ist von da an eine Freude an der Wiedergabe dieser Dinge um ihrer selbst willen. Es sind das die ersten Anzeichen einer neuen Gesamtauffassung der Kunst, die etwa hundert Jahre später zur völligen Zersprengung der mittelalterlichen Wiedergabe der Aussenwelt führte[1]). In den Schmalkalder Wandgemälden ist von dieser neuen Auffassung der Dinge noch wenig zu verspüren. Wohl ist die Wiedergabe der Waffen, der Aufzäumung und Tracht mit grosser Sorgfalt gegeben, wohl sind kostbare Decken und Gewänder, der Wechsel der Toilette, die seltsamen Kleider der Tafeldiener und Spielleute Zuthaten zu den Worten des Dichters. Aber das sind alles selbstverständliche Dinge, sie gehen noch nicht über das hinaus, was zur Verdeutlichung des Vorganges und der einzelnen Personen notwendig ist. Es ist noch nicht die Darstellung dieser Dinge lediglich um ihrer selbst willen, noch nicht die liebevolle genrehafte Ausgestaltung, die auch Beiwerk hinzufügt, was zur Erläuterung des Vorganges gar nicht mehr erforderlich ist, wie das um 1300 beginnt. Ein Maler um das Jahr 1300 würde die Scene am Zauberbronnen (4 und 15), oder die Klage am Totenbette Askalons (8), das Suchen nach Iwein (9), oder etwa das Zusammentreffen mit dem Waldriesen (3) ganz anders aufgefasst haben und würde sich diese günstigen Gelegenheiten nicht haben entgehen lassen, um seine Fertigkeit im Erfassen des gegenständlichen Beiwerkes mit innerem Behagen vor dem Beschauer zu zeigen. Auch aus diesem Grunde also dürfen wir wohl mit der Datierung unserer Bilder ein gut Stück vom Ende des 13. Jahrhunderts abrücken.

Stilistische Vergleiche sind in diesem Falle nur mit grosser Vorsicht anzuwenden, denn figürliche profane Wandmalereien des 13. Jahrhunderts besitzen wir sonst auf deutschem Boden nicht. Die ritterlichen Darstellungen in der Loggia dei Cavalieri zu Treviso (vgl. oben S. 75), die Schlosser in den Beginn des 14. Jahrhunderts setzt und ich lieber dem Ende des 13. Jahrhunderts zuweisen möchte, sind doch aus einer wesentlich grösseren Kunstauffassung heraus geschaffen, so dass sie zur Messung eines zeitlichen Abstandes von den Schmalkalder Bildern wenig zu gebrauchen sind. Die kirchliche Wandmalerei, von der wir ja aus dem 13. Jahrhundert eine ganze Reihe Denkmäler auf deutschem Boden besitzen, lässt sich

Abb. 10. Aus der Tristan-Handschrift in der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek.

1) Vgl. dazu die Ausführungen von Kautzsch, »Einleitende Erörterungen«, S. 38.

nicht ohne weiteres zu Vergleichen heranziehen, weil hier das Schreiten in den alten gebahnten Geleisen der Tradition dem Künstler eine äusserliche Ueberlegenheit in Komposition und Formengebung verleiht, die leicht der auf ungebahnten Wegen vorwärts strebenden Profankunst gegenüber zu Fehlschlüssen verführt.

Das sicherste Vergleichungsmaterial bieten uns die *Illustrationen der weltlichen Handschriften*, insbesondere der Liederhandschriften, welche gleiche oder verwandte Stoffe behandeln, und dabei in derselben Weise um die künstlerische Bewältigung dieser neuen Gestaltenwelt zu ringen haben, wie die Wandmalerei in den Schlössern der ritterlichen Gesellschaft.

Es wurden ja gerade im 13. Jahrhundert zahlreiche Prachthandschriften der beliebtesten Romane mit bald mehr, bald weniger kunstvollem Bilderschmucke für den Privatgebrauch der höfischen Kreise hergestellt. Leider sind dieselben weder nach der sprachlichen noch nach der kunstgeschichtlichen Seite hin bisher gesammelt und übersichtlich zusammengestellt, was eine sehr verdienstliche und erspriessliche Arbeit wäre. Nicht einmal sicher datiert nach den neuesten Ergebnissen der Forschung sind die Mehrzahl von ihnen.

Auffallenderweise befindet sich nun unter den ziemlich zahlreich erhaltenen illustrierten deutschen Liederhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts keine einzige des Iwein. Abgeschrieben ist diese Dichtung oft genug worden, wie die Zusammenstellung der erhaltenen Handschriften in der Einleitung zu Henrici's Iwein-Ausgabe zeigt. Aber ein merkwürdiges Spiel des Zufalls hat es gewollt, dass von den doch sicher einst zahlreichen illustrierten *Pracht*handschriften dieses Romans nur eine auf uns gekommen ist, und diese hat lediglich ornamentalen Initialenschmuck. Es ist die älteste, die Giessener Handschrift (erstes Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts). Alle anderen erhaltenen Abschriften des Iwein sind geringe Dutzendware ohne Bilderschmuck.

Erfreulicherweise bietet aber eine *Parcivalhandschrift* der Münchner Hof- und Staatsbibliothek (Cod. germ. 19, Cimel. 28) nahe Berührungspunkte zu unserem Denkmal. Zunächst zeigen uns ihre in Deckfarbenmalerei hergestellten Illustrationen die Menschen ebenso gekleidet und bewaffnet, wie die Schmalkalder Wandbilder. Das deutet also schon darauf hin, dass der zeitliche Abstand zwischen beiden Denkmälern nicht allzugross sein kann. Sodann aber besteht auch eine unverkennbare künstlerische Verwandtschaft, von der die beiden Bildproben auf S. 117 wohl auch ohne ausführliche Erläuterung eine genügende Vorstellung vermitteln.

Allerdings ist unverkennbar, dass der Zeichner dieser Miniaturen der grossen Kunst der Zeit wesentlich näher steht, als der Schmalkalder Meister. Wie ganz anders weiss er — um nur dies hervorzuheben — eine grössere Anzahl Menschen um einen Mittelpunkt zu gruppieren, nötigenfalls auch in mehreren Reihen hintereinander, oder die Anteilnahme aller Umstehenden an dem Hauptvorgange zum Ausdruck zu bringen. Auch die Verteilung im Raume, die Grössenverhältnisse zwischen Mensch, Tier und Baum sind wesentlich besser, selbst eine gewisse, wenn auch geringe, Vertiefung im Raume ist erreicht. Alle Bewegungen sind lebhafter und freier und die Individualisierung der Gesichter und Gestalten wesentlich fortgeschrittener, als in Schmalkalden. Es ist vor allem eine gewisse Freizügigkeit der Kompositionsweise, die ihn aufs vorteilhafteste von der mehr engen und ängstlichen Art des Schmalkalder Meisters unterscheidet und deutlich erkennen lässt, dass dieser Buchmaler an weit besseren Vorlagen sich geschult hatte, als unser Wandmaler. Trotz alledem stehen diese Miniaturen auf derselben allgemeinen Entwicklungsstufe wie unsere Wandgemälde, eine nahe zeitliche Nachbarschaft wird nicht von der Hand zu weisen sein, wozu, wie schon erwähnt, ausserdem noch die genaue Übereinstimmung in Tracht und Bewaffnung kommt.

Auf derselben Bibliothek befindet sich eine andere Handschrift, deren Zeichner etwa die Vorbildung des Schmalkalder Meisters besass. Es ist ein reich illustrierter *Tristan* (Cod. germ. 51, Cimel. 27). Die eigentümlich geschwungenen Gestalten (vgl. die nebenstehende Bildprobe)[1], die architektonische Umrahmung und die Wiedergabe der Vegetation ist zwar verschieden von der Art unseres Wandmalers, aber die allgemeine künstlerische Verwandtschaft weist bestimmt auf eine ungefähr gleiche Entstehungszeit.

Beide Handschriften nun, der Parcival wie der Tristan, werden von der germanistischen Forschung aus sprachlichen Gründen noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt[2]. Wir werden also auch diese Vergleiche dazu verwerten dürfen, die Entstehungsgrenze unserer Schmalkalder Bilder nicht wesentlich über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinauszurücken.

Endlich bleibt uns noch ein Mittel zur Datierung, das zuweilen recht genaue Anhaltspunkte zu ergeben vermag: *Tracht* und *Bewaffnung*. Dass diese hier als unbedingt zuverlässige Grundlagen zu verwenden sind, was bei gleichzeitigen kirchlichen Darstellungen durchaus nicht immer der Fall ist, wurde oben ja schon dargelegt.

An *Helmformen* treten nur zwei Arten auf, der oben flach geschlossene Topfhelm mit zwei wagrechten Augenschlitzen und ein einziges Mal (Scene 9) ein runder Eisenhut, der das ganze Gesicht frei lässt. Letzterer ist über mehrere Jahrhunderte verbreitet, der Topfhelm aber in dieser spezifischen, ganz einfachen Form mit der noch nicht geknickten halbrunden Ausbauchung vorm Gesicht und den doppelten Streifen oben, die den Oberteil ganz ähnlich einer modernen Kommismütze erscheinen lassen, ist eine Eigentüm-

---

1) Die Bildproben aus beiden Handschriften verdanke ich Herrn Dr. Hans v. d. Gabelentz. Ihm, sowie Herrn Dr. Arthur Haseloff, der mir in liebenswürdigster Weise sein reiches Photographienmaterial zum Vergleich zur Verfügung stellte, möchte ich auch an dieser Stelle herzlichst danken.

2) Vgl. Massmann, Tristan S. 591 und Lachmann, Wolfram 5 s. XXVII.

lichkeit der ersten Hälfte und der mittleren Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts. Ein Vergleich der Siegel, die ja immer für solche Fragen den zuverlässigsten Aufschluss geben, zeigt ganz deutlich, dass sich in den Jahrzehnten nach der Mitte des 13. Jahrhunderts diese Helmform allmählich verliert[1]).

Ungefähr das Gleiche gilt von dem dreieckigen *Schilde*, den die Reiter auf den Schmalkalder Wandbildern führen, nur dass diese Form schon vor dem 13. Jahrhundert mehrfach vorkommt. In den späteren Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts gestalten sich die oberen Ecken anders.

Die Fusskämpfer führen einen anderen, wesentlich grösseren, stark gewölbten Schild (Scene 9) mit abgerundeten oberen Ecken. Diese Form findet sich in Deutschland im 12. Jahrhundert und verschwindet ebenfalls in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Das verhältnismässig kurze, an der Spitze abgerundete *Schwert* mit breiter Parierstange und Kugelgriff, die einzige Form, die in Schmalkalden auftritt, findet sich zeitlich im wesentlichen parallel mit dem Topfhelm. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird die Klinge am Griffende breiter, an der Spitze ganz schmal[2]).

Die Haustracht der Männer und die Frauentracht sind in ähnlicher Form durch das ganze 13. Jahrhundert nachzuweisen. Feinere Einzelheiten sind nicht zu erkennen, deshalb ist von einer eingehenderen Verwertung dieser Anhaltepunkte Abstand genommen worden.

Wir dürfen aber wohl mit ziemlicher Bestimmtheit als Schlussergebnis unserer Untersuchung die zeitliche Umgrenzung aufstellen: erste Hälfte bis Mitte des 13. Jahrhunderts.

Damit wäre diesem nach so vielen Richtungen hin interessanten Bilderkreise seine zeitliche Stellung angewiesen. Gern wäre dies auch in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht mit derselben Ausführlichkeit geschehen und wären zur Abrundung der Arbeit die Verbindungsfäden nach den verschiedenen Hauptströmungen der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts und vor allem auch nach Frankreich hinübergezogen worden. Denn von dort kamen nicht nur die Stoffe der ritterlichen Romandichtung, sondern auch wesentliche Züge in der künstlerischen Verkörperung derselben. Nur auf Eines möchte ich hier im Vorbeigehen gleich hinweisen. Die Farbengebung gelb und rotbraun auf weissem Grunde, wie wir sie bei den Schmalkalder Wandbildern antreffen, entspricht durchaus einer bevorzugten Farbenzusammenstellung in den westfränkischen Gebieten um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert. Ich nenne nur die aus dieser Zeit stammenden bemalten Holzdecken im Museum zu Metz; die aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Bemalung des sog. Templerrefectoriums auf der Citadelle zu Metz; die ornamentale Einfassung der etwa gleichzeitigen Fresken in der Kirche S. Jacques-les-Guerets (Loire et Cher); dann aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts die interessanten Profanfresken im Turm „Ferrande" zu Pernes (Vaucluse), wo selbst die Überstreuung des weiss gelassenen Grundes mit roten Sternchen ganz ähnlich wie in Schmalkalden wiederkehrt. (Kopien der beiden zuletzt genannten Denkmäler in der Sammlung des Trocadéro zu Paris.)

Aber ich muss mir, da es an umfassenderen Vorarbeiten und vor allem an einer übersichtlichen Darstellung der Entwicklung der deutschen Malerei im 13. Jahrhundert noch mangelt, mit Rücksicht auf den Umfang eines Zeitschriften-Aufsatzes diese weiteren Ausführungen versagen und dieselben einer späteren zusammenfassenden Bearbeitung der Profankunst des 13. Jahrhunderts vorbehalten, für die noch so viele Schätze ungehoben liegen. Möchte inzwischen die vorliegende Einzelstudie an ihrem bescheidenen Teile dazu beitragen, die Fäden zwischen den beiden Schwesterwissenschaften etwas enger ziehen zu helfen, die sich gegenseitig gerade für diesen Zeitraum so wenig entbehren können, zwischen Litteratur- und Kunstgeschichte.

---

1) Um ein leicht zugängliches Handbuch zu nennen, verweise ich auf *Seyler*, Geschichte der Siegel: 1. Ludwig IV. von Thüringen 1219 (S. 262); 2. Graf Albert von Orlamünde 1224 (S. 154); 3. Gottfried von Hohenlohe 1235 (S. 372); 4. Pfalzgraf Berlewin 1242 (S. 344); 5. Herzog Walram von Limburg 1254; 6. Stadt Schwerin 1255 (S. 187). Als spätestes: 7. Herzog Friedrich von Lothringen 1286 (S. 131). Vgl. ferner die Siegel der österreich. Herrscher, Mitt. d. K. K. E. K. IX, 236—260, spez. Leopold d. Glorreiche (1208—30), Friedrich der Streitbare (1234—36), Hermann von Baden (1249—50). Vgl. ausser den bekannten Trachtenwerken vor allem *Demay*, le costume au moyen-âge d'après les sceaux, Paris 1880.

2) Vgl. z. B. Eberhard den Scherer von Tübingen 1293, Abb. Seyler S. 264.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

Eugène Burnand. Petrus und Johannes eilen zum Grabe Christi. Paris, Luxembourg-Museum.
Nach einer Photographie von A. Braun in Dornach.

DER MALER EUGÈNE BURNAND

Von C. de Mandach.

DER durch seine letztjährigen Ausstellungen in Berlin, Dresden und Köln in die deutschen Kunstkreise eingeführte Maler Burnand kann, trotz seiner schweizerischen Geburt und Erziehung der französischen Schule zugeteilt werden, ebenso wie der Basler Böcklin sich der deutschen Kunst anschliesst. Die engen Grenzen, die geographische Lage und die sprachliche Einteilung ihres Vaterlandes nötigt die Schweizer, ihre künstlerische Ausbildung auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur im Auslande zu suchen. Trotz dieser Anlehnung an die nationale Kultur eines fremden Volkes behalten aber die echten Künstlernaturen den Stempel ihrer ursprünglichen Umgebung, und eine derartige Verschmelzung einheimischer Empfindungen mit erlernten Schulbegriffen fördert sowohl die Entfaltung ihrer Originalität als auch das vielseitige Verständnis, das sie ausserhalb ihres engeren Wirkungskreises erwecken.

Im Jahre 1850 wurde Eugène Burnand zu Moudon, einem niedlichen Städtchen des Kantons Waadt, geboren. Sein Vater, Oberst im eidgenössischen Heere, einnehmend und geistreich, genoss bei seinen Mitbürgern hohes Ansehen. Seine Mutter, deren edles Profil den Besuchern der Schulte-Ausstellung wohl noch im Gedächtnis bleibt, gesellte zu einer idealen Lebensauffassung ein feines Verständnis für den bei ihrem Sohn früh erwachten Kunsttrieb. Unter der elterlichen Obhut hatte Eugène Burnand Anlass, sein anerborenes Zeichentalent zu entwickeln. Während der Vater seinen Kunstsinn auf praktischem Wege durch Skizzieren reizender Landschaften und humoristischer Genrescenen übte, spornte die Mutter durch ihre rege Teilnahme das Talent ihres Sohnes an.

Bildet in den grösseren Centren die menschliche Gestalt häufig das erste Thema künstlerischen Nachdenkens, so ist es in der malerischen Schweiz die Landschaft. Im fruchtbaren Thal, dicht am Genfersee, wo er seine frühe Jugendzeit zubrachte, erlebte Burnand die ersten Natureindrücke, die sich später in seine tiefempfundenen Landschaftsstudien übersetzten. Das nahe Alpengebirge, welches seine damals in vollem Ruhme stehenden Mitbürger Diday und Calame verherrlichten, erschloss sich ihm in seinem unvergänglichen Glanze. Bald hatte er Gelegenheit Italien kennen zu lernen, da seine Eltern mehrere Jahre in Florenz verweilten. Hernach siedelte die Familie Burnand in eine Stadt der nördlichen Schweiz über; hier erweiterte sich sein Gesichtskreis unter dem Einfluss deutscher Kultur. Öftere Besuche in der Provence, wohin ihn Verwandtschaftsbande zogen, stellten vor seine Augen das sonnengebrannte Land Mistral's. Überall erfasste sein scharfer Sinn die Eigentümlichkeiten der Gelände und Lichterscheinungen. Ja, der Kontrast selbst zwischen den

Digitized by Google

verschiedenen Gegenden, die er kennen lernte, trug nicht wenig bei, ihm den intimen Charakter einer jeden erblicken zu lassen. Der Begriff des Gegensatzes muss entschieden auf unsern Maler sehr früh und tief eingewirkt haben. Wir werden sehen, dass er häufig zu diesem Mittel greift, um seinen Gedanken im Bilde Nachdruck zu verleihen.

Dem Wunsche seines Vaters entsprechend begab sich Burnand, nach Beendigung seiner Schulzeit, auf das eidgenössische Polytechnikum in Zürich, um daselbst durch das Studium der Architektur seine Zukunft zu sichern. Seine Neigung zur Malerei zeigte sich aber bald als unbezwingbar; er verliess die Hochschule und trat in das Atelier des Malers Menn in Genf als Schüler ein. Die damals ausgeführten Arbeiten liessen sofort in ihm das Temperament eines wahren Künstlers erkennen. Nach kurzer Zeit erreichte er Paris, wo seine hervorragenden Fähigkeiten im Atelier Gérôme's zur vollen Entwicklung heranreiften. Mehr als an den Lehrer, dessen Malweise seinem Charakter nicht zusagte, lehnte er sich an die Kameraden an, welche später mit ihm an der Gründung der Secession teilnahmen. Unter ihnen mag besonders Dagnan-Bouveret erwähnt werden, dessen gewissenhafte, auf reiner Naturbeobachtung und persönlicher ästhetischer Forschung beruhende Kunst dem Ziel unseres Meisters völlig entspricht.

Ein Ereignis von bedeutender Tragweite hatte für den Künstler seine mit der bekannten Malerfamilie Girardet geknüpften Freundschaftsbande zur Folge. Die hochbegabte Tochter von Edouard Girardet, dessen Genrebilder mit den Werken Vautier's oft wetteifern, wählte er sich zur Lebensgefährtin aus und fand seitdem in ihrer Teilnahme und Hingebung eine wohlthuende und fortdauernde Anregung.

Während Burnand die Winter über in Paris arbeitete, sah ihn seine Heimat zur Sommerszeit regelmässig wiederkommen. Als Landschafts- und Tiermaler erwarb er sich bald in der Schweiz einen Namen. Im Jahre 1879 entstand seine erste grosse Komposition, die *Feuerspritze* (Museum von Neuchâtel). Hier entfaltet sich die frühe Malweise Burnand's in ihrer ganzen Frische und lässt vor allem die Gabe erkennen, eine Landschaft gewissenhaft und zugleich künstlerisch darzustellen, die Charaktere scharf zu bezeichnen und das Leben in seinem Fluge wiederzugeben.

Eugène Burnand. Die Feuerspritze.

Fünfzehn Jahre später giebt uns der Künstler ein mächtiges Wandbild, das, von der *Feuerspritze* ausgehend, die erste Serie seiner Werke abschliesst. *Die Flucht Karls des Kühnen*, von Herman Grimm mit trefflichen Worten gekennzeichnet,[1]) ist die förmliche Übertragung des eben erwähnten waadtländischen Sittenbildes auf einen historischen Boden. Wie die *Feuerspritze* vorbeieilt, so rast der bei Murten geschlagene Burgunderherzog mit wenigen Begleitern durch einen mächtigen Tannenwald. Die naiven Insassen der *Feuerspritze* bewegte Besorgnis um das Unglück der Nachbaren, bei den einen kindische Überraschung, bei den anderen besorgte Vorsicht. Hier beherrscht Angst und Entsetzen vor der eigenen Gefahr den ganzen dahinsausenden Zug. Bittere Kränkung durchfurcht die Züge des besiegten Fürsten. Der im berühmten Porträt van der Weyden's lebhaft zuversichtliche Blick ist unter den Niederlagen starr geworden. Während im genannten Genrebild Burnand täglich gesehene Gewänder zu malen hatte, musste er sich hier in die Vergangenheit zurücksetzen. Die Waffen, Rüstungen, Kostüme des 15. Jahrhunderts hat er mit der Gewissenhaftigkeit eines Historikers wiedergegeben, was heutzutage um so schätzenswerter erscheint, als gewisse Geschichtsmaler sich allzu oft mit Bühnendekorationen befriedigen. Wie es Herman Grimm hervorgehoben hat, schärft der Kontrast zwischen den stillen Baumstämmen des Tannenwaldes und dem bewegten Bild des Vordergrundes den Eindruck der eiligen Flucht.

1) Siehe *Deutsche Rundschau* 1897 und *Fragmente* von Herman Grimm, Berlin und Stuttgart, 1900, pag. 570.

Digitized by Google

Blicken wir nun zurück in das Jahr 1883, so sehen wir Burnand in Versailles mit einem Bild beschäftigt, das den glücklich veranlagten Historienmaler ebenso deutlich verrät wie die später entstandene *Flucht Karls des Kühnen*. Das *Alter Ludwigs XIV.* hat unser Künstler in meisterhaften Zügen zu charakterisieren gewusst, indem er den müden König auf einem von zwei Lakaien bedienten Stosswagen im grossartigen Park Versailles daherfahren lässt. Die untergehende Sonne beleuchtet mit ihren letzten Strahlen das monumentale Wasserbecken, welches mit seinen in Erz gegossenen Statuen als einzig bleibender Zeuge der hier vorgeführten Scene das endende Zeitalter überleben wird.

So sehr dieses Bild unser Interesse zu erwecken vermag, der im folgenden Jahre gemalte *Stier* (Museum von Lausanne) bietet dem Künstler Stoff zu einer gesteigerten Kraftentfaltung. Wie in Versailles der grosse König eines Jahrhunderts, so erscheint uns hier der eigentliche Herrscher des schweizerischen Gebirges. Ein mächtiger Stier nähert sich dem steilen Abhang eines, das Lauterbrunnenthal überragenden Berges und stösst ein wildes Gebrüll aus gegen die einsamen Felsen und Gletscher, die ihn allein umgeben. Der Moment ist trefflich dargestellt. Man glaubt den Laut zu hören, dessen hallendes Echo das Thal durchbraust und mit dem Tosen der Gewässer die Stille der erhabenen Natur unterbricht. Seinen Zweck, die wilde Einsamkeit und übermenschliche Macht der Alpenlandschaft in einem imponierenden Bild zu veranschaulichen, hat der Künstler vollkommen erreicht. Die etwas spröde Tonfarbe des Gebirges sollte in den darauffolgenden Werken durch eine weichere Lichtbehandlung ersetzt werden. Schon das 1885 beendete Gemälde des Museums von Bern zeigt eine freiere Hand: Mit den auf der Alp zubereiteten Käsen beladen, führt der Hirte seine Herde auf steilem Pfade dem Thale zu.

Eugène Burnand. Das Alter Ludwig XIV.

Einige Jahre darauf malte unser Meister ein ähnliches Thema in Südfrankreich. Die *Descente des troupeaux* des Baseler Museums zeigt in Burnand einen ebenso gründlichen Kenner der südlichen Landschaft als der Alpenwelt. Ja, man könnte ohne Gefahr hinzufügen, dass die helle, sonnige Provence seine Aufmerksamkeit noch enger fesselt als die immerhin etwas düstere Alpenwelt; wir wären nicht überrascht, wenn ein Vergleich beider genannten Herdenbilder die Wendung voraussehen liesse, welche Burnand's Laufbahn nehmen sollte. Wie wir sehen werden, kehrte er sich, trotz des wachsenden Beifalls, den er als schweizerischer Landschafts-, Tier- und Historienmaler errang, einem Genre zu, das mit den im Süden erlebten Eindrücken in innigem Zusammenhange steht.

Unterdessen aber gaben ihm grössere Aufträge Gelegenheit, mit dem Hochgebirge Fühlung zu behalten. Das für die Weltausstellung in Chicago (1892) ausgeführte Alpenpanorama hatte er zu leiten. Die Ansicht der Wetterhornkette, welche er selbst bearbeitete, erhebt sich weit über den Bereich derartiger Unternehmungen und bietet ein untrügliches Merkmal lauteren Kunstsinnes. In dem seiner Zeit in Deutschland ausgestellten *Landmann* (1894), der bei der Sommershitze seine matten Ochsen heimführt, hat Burnand die Züge des ehrlichen Schweizerbauers verewigt. Dieses Bild, vereint mit der schon erwähnten *Flucht Karls des Kühnen*, mag den Abschluss der ersten Kunstweise Burnand's bedeuten. Das Werk aber, welches diese Periode am ehesten zu charakterisieren vermag, ist unzweifelhaft die Serie der Illustrationen zu *Mireille*. Die Beziehungen der herrlichen Schöpfung Mistrals' zu Homer sind von Hermann Grimm betont worden. Wirkten doch die fortwährenden Andeutungen auf die provencalische Natur, mit denen die Handlung verknüpft ist, auf den von der Landschaft Südfrankreichs im höchsten Grade eingenommenen Künstler dermassen ein, dass er ohne vorausgegangene Verständigung mit einem Verleger die umfangreiche Arbeit auf eigene Gefahr unternahm. Einmal vollendet fand

Digitized by Google

dieselbe sowohl beim Verfasser Mistral als auch beim Verlagshause Hachette in Paris solchen Anklang, dass eine illustrierte Neuausgabe *Mireille's* sofort beschlossen wurde und 1891 erschien.

So sehr das reiche Farbenbild als Ausdrucksmittel die blosse Zeichnung übertrifft, so verdient dennoch die zeichnerische Thätigkeit eines Künstlers um so eher Beachtung, als das auf den Federstrich beschränkte Verfahren ihn zwingt, seine Gedanken in zusammenfassender Sprache zum Ausdruck zu bringen und ihrem Hauptinhalte nach zu verwerten. Burnand hat sich dem Werk Mistral's innig angeschlossen und seine Aufgabe darin erblickt, die Poesie der Schöpfung in seinen Zeichnungen zu veranschaulichen. Gleich die erste Komposition, wo ein Greis die Heldenthaten seiner Jugendzeit in einem an Homer's Odyssee erinnernden Kriegslied preist, zeigt die feinen und echt künstlerischen Mittel, mit welchen Burnand seine Hauptfigur hervorzuheben vermag. Die Details stehen in richtigem Verhältnis zum Ganzen und sind dennoch mit Sorgfalt durchgeführt. Überall ist es dem Künstler geglückt, den Eindruck des hellen Lichtes, welches die südliche Luft durchstrahlt, zu geben, trotzdem die monochrome Zeichnung ein solches Unternehmen erschweren musste.

Um die Wendung zu begreifen, welche in letzter Zeit die malerische Thätigkeit Burnand's eingeschlagen hat, müssen wir einen Blick in das religiöse Leben des Meisters werfen. Von früh an unterzog er dasselbe dem Ideal des Christentums. Der wachsenden Entwickelung des Malers folgte diejenige des Christen auf dem Fusse. Diese Geistesrichtung, frei von ausschliessendem Pietismus, gesellte sich zur Ausübung des künstlerischen Berufes und wirkte auf die Laufbahn des Meisters wie ein Hebel. Ist es zu verwundern, dass sich in seiner Phantasie die sonnige Ebene Südfrankreichs mit den religiösen Eindrücken innig verknüpfte und ihn zu biblischen Darstellungen anspornte? Bevor er aber an eine derartige Aufgabe ging, deren Vollendung um so mehr Ansprüche an ihn stellen sollte, als er sich dabei sein Ziel höher aufsetzte, erprobte er sein Talent an einem auf die Legende des Franz von Assisi bezugnehmenden Bild (1895 vollendet). Die Versöhnung des Menschen mit der gottgeweihten Natur hat der Künstler meisterhaft in dem freundlichen Mönch dargestellt, welcher eine Schafherde segnet. Der warme Beifall, den dieses Bild in Künstlerkreisen fand, veranlasste denn auch Burnand, einen Schritt weiter zu gehen und seine Themata dem Evangelium selbst zu entnehmen.

Eugène Burnand. Aus dem Leben des heil. Franz von Assisi.

Der *verlorene Sohn* (1896), welcher zerknirscht vom Vater in einer beschatteten Allee empfangen wird, ist ein seelenvolles Stimmungsbild. Die Erniedrigung des Büssenden wirkt ergreifend im Gegensatz zu der hehren Gestalt des Vaters, der, in Weiss gehüllt, die Arme ausbreitet und mit freudiger Überraschung dem Sohn entgegeneilt. Alles, was den Eindruck des lauteren, das Vaterhaus umgebenden Glückes hervorbringen konnte, hat der Künstler in der idealen Landschaft zusammengefasst.

Die zwei Jahre später vollendeten *Jünger Petrus und Johannes*, welche zum Grabe Christi eilen, bezeichnen eine weitere Stufe der Entwicklung. Die

Nach einer Photographie von A. Braun, Dornach.

EUGÈNE BURNAND.
DER SCHMERZENSMANN.

Digitized by Google

im *Franz von Assisi* und im *Verlorenen Sohn* noch klein gehaltenen Figuren sind hier breit und gross behandelt. Ein wahres Charakterbild, in dem alle Aufmerksamkeit auf die Gesichter der Apostel konzentriert ist! Selten ist, seit Dürer, der Unterschied im Temperament beider Jünger so treffend in Gegensatz gebracht worden. Dabei beherrscht beide Gestalten die gleiche Spannung. Man glaubt sie vorbeieilen zu sehen. Wie bisher, ist der Künstler der Gefahr entgangen, durch eingehende Charakterisierung dem Bild die Bewegung zu nehmen.

Eugène Burnand. Die königliche Hochzeit.

Nach einer Photographie von A. Braun, Dornach.

Dieses Werk, das heute im Musée du Luxembourg in Paris zu sehen ist, wurde vom französischen Staat, zur Überraschung des bescheidenen Künstlers, am Tag nach seiner Aufstellung im Salon erworben. Eine Ehre sowohl für den Maler als auch für die Behörden, welche den Wert der, in ihrer Auffassung von den modernen Schöpfungen französischer Kunst ziemlich abweichenden Komposition sofort zu erkennen wussten!

Im *Schmerzensmann* (1898) giebt uns Burnand sein Christusideal. Die dieser Darstellung zu Grunde liegenden Worte des Propheten Jesaias (Kap. 53, 3 4) führen uns ab von dem Begriff des triumphierenden Erlösers und lassen die gepeinigte Gestalt des Opferlammes hervortreten. Der tiefblickende und erfahrungsreiche Künstler begnügt sich aber nicht mit einem Ecce Homo in der Art Carlo Dolci's, dessen Schönheit durch Merkmale äusserlichen Schmerzes vorübergehendes Mitleid einflösst; er wählt vielmehr zum Modell einen Kopf, in dessen durchfurchten Zügen sich moralische Qual einprägt. Die Stellung verrät Demut und sanfte Hingebung. Ein über den Knieenden gebreiteter weisser Mantel betont die Unschuld und die Immaterialität des Schmerzensmenschen im Gegensatz zur materialistisch aufgefassten Physiognomik. Wie wir sehen, wagt der Künstler von den allgemein geltenden Auffassungen abzuweichen, um seiner persönlichen Überzeugung Ausdruck zu verleihen.

Neben ihrer historischen Bedeutung haben für ihn die biblischen Scenen einen allgemeinen, ewig geltenden Sinn, der sich ohne genaue Wiedergabe der örtlichen Verhältnisse und geschichtlich bedingten Sitten malerisch entwickeln lässt. Wir sehen dies besonders im kürzlich zur Weltausstellung in Paris gesandten Bild der *Königlichen Hochzeit* (Evangelium Matthäi, Kap. 22, 1 10). Arme und Kranke werden zum glänzenden Festmahle geführt, welches die Grossen der Welt verschmäht hatten. Aus den Fenstern des Schlosses leuchten tausend Kerzen. Während vor dem Gebäude die anmutige Wirtin die zuerst Angelangten mit einem weissen Mantel, nach orientalischer Sitte, umhüllt, kommt im Vordergrund der Zug der Unglücklichen herbei, geführt von den Söhnen und Dienern des Schlossherrn. Wie ein Leitmotiv wiederholt sich in diesem Bilde der Gegensatz zwischen der armseligen Lage der Eingeladenen und dem festlichen Empfang, der ihnen beschieden wird. Wohlthätige Harmonie durchwaltet die Reihen der Herannahenden. Das Ganze beherrscht feier-

liche Weihe, den religiösen Charakter des Gemäldes betonend.

Unser Meister pflegt seine Kräfte nicht zu schonen. Unter die eben erwähnten Werke flechtet sich eine Reihe Porträte und Landschaftsbilder ein. In der Porträtkunst verbindet er mit richtiger Erkenntnis der hervorragenden Charakterzüge ein feines Massgefühl in der realistischen Darstellung. Die Brustbilder seiner Söhne, welche vergangenes Jahr in Berlin und Dresden ausgestellt waren, zeichnen sich durch ihre freie und schlichte Behandlung aus.

Wie die Illustrationen *Mireille's* die erste Periode dieser Laufbahn beherrschen, so können die Federzeichnungen zu Bunyan's *Pilgerfahrt des Christen* als ein bezeichnendes Werk der zweiten Manier des Künstlers betrachtet werden. Verherrlicht die provencalische Dichtung ein bestimmtes Land und Volk, so umfasst die naive Erzählung Bunyan's unter dem Gewand der Allegorie die Erlebnisse einer jeden christlichen Seele. Die Erweiterung des Rahmens gestattete hier dem Künstler, von den engen Grenzen des Schauplatzes, auf dem die Handlung sich abwickelt, abzusehen und die Inscenierung der Bilder unabhängig zu gestalten. Der englische Horizont, der dem Dichter vorschwebte, ist hier durch die klassische Landschaft Südfrankreichs ersetzt. Die Typen sind völlig frei gewählt. Wie sehr aber der Meister den Geist der Schöpfung sich angeeignet hat, beweist unter anderem das einstimmige Lob, das diesem Werk bei Anlass seiner Ausstellung in London gespendet wurde. Mit den früheren Illustrationen zu *Mireille* verglichen, zeigt es, neben der gleichen Sorgfalt und liebevollen Durchführung, einen bedeutenden Fortschritt. Die Komposition ist freier, belebter, grossartiger angelegt, der Strich sicherer, die Lichtwirkung reicher und der Sinn spricht noch deutlicher aus jedem Bild.

In Burnand's Adern fliesst warmes Blut. Seine staunenswerte Arbeitskraft spornt ihn an zu immer neuen Leistungen, die aneinander geknüpft eine mächtige Zahl ergeben und eine stets im Steigen begriffene Entwicklung darstellen. Aus diesem frischen Lebenszug erklärt sich die Vielseitigkeit seiner Werke und die inhaltsvolle Gedanken- und Seelenwelt, welche in denselben auflebt. Daher kommt ebenfalls die Neigung für bewegte Bilder, wie die *Feuerspritze*, die *Flucht Karls des Kühnen* und die *Jünger*. Unternimmt er aber ein Thema, wie der *Stier auf der Alp* oder der *Schmerzensmann*, so opfert er seine Vorliebe für äussere Bewegung auf, um das Leben der grossartig friedlichen Natur oder den edlen Ausdruck des vom Schmerze tiefgebeugten Menschensohnes in andächtig ruhiger Weise zu feiern.

Die Wahrheitstreue und Gewissenhaftigkeit sind ebenfalls Faktoren, welche das bisherige Schaffen Burnand's auszeichnen. Mag sich auch seine Kunstrichtung der französischen Pleinairschule anschliessen, sie trägt nichtsdestoweniger den persönlichen Stempel, den allein ein Meister seinen Werken aufzudrücken vermag.

E. Burnand. Das Land Beulah, in der Nähe des himmlischen Jerusalem.

Digitized by Google

DER SCHATZ DER ST. GEORGENBRÜDERSCHAFT ZU ELBING

VON E. VON CZIHAK.

EINES der vorzüglichsten Stücke mittelalterlicher Silberschmiedekunst, welche das Kunstgewerbemuseum zu Berlin besitzt, die Figur des drachentötenden heiligen Georg, stammt aus Elbing. Sie wurde seiner Zeit aus dortigem Privatbesitz erworben und dem Museum geschenkt. Etwa gleichzeitig wurde, insbesondere durch die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung von 1876 bekannt, dass die St. Georgenbrüderschaft in Elbing im Besitz einer fast gleichen, etwas grösseren Wiederholung der Statue sowie verschiedener anderer hervorragender Silberarbeiten sei.

Die ältesten, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Silberarbeiten, die sich im Ordenslande Preussen erhalten haben, weisen ebenso, wie die litterarischen Zeugnisse auf Elbing, als frühen Sitz einer solchen Kunstübung hin. In der Marienburg befindet sich ein nach wechselvollen Schicksalen dorthin gelangter kleiner silberner Feldaltar oder, richtiger, ein Reliquiar in Form eines Buches von 11 cm Breite und 18 cm Höhe, mit der Inschrift: thosunt drihondirt jor unde ach unde achzig jor do lis machen broder thile dagister von lorich hoskompthor zom elving dese thofil in unser liven frowen here unde der heiligen der heiligetom hy in ist. Auf den Aussenseiten befinden sich gravierte Darstellungen unter spätgotischen Baldachinen: der Stifter kniet im Ordensmantel vor der sitzenden Maria mit dem Christuskinde, hinter ihm steht die hl. Barbara. Auf dem anderen Deckel ist Christus mit den Wundmalen und den Marterwerkzeugen abgebildet. Das Innere enthält eine grössere Anzahl (58) rechteckiger Fächer zu Reliquien und in erhabener Arbeit einerseits die Darstellung der Kreuzigung, auf der anderen Seite, in zwei Figurenreihen, oben wiederum den Stifter, vor Maria und Heiligen knieend, unten in Rundbogenfeldern zwei männliche und zwei weibliche Heiligen.[1])

Das Stück wurde der Überlieferung nach als Beutestück aus der Tannenberger Schlacht 1410 von Wladislaus Jagiello dem Dom zu Gnesen geschenkt und von dort im Jahre 1823 auf Veranlassung des Oberpräsidenten Theodor von Schön den Sammlungen des Schlosses Marienburg überwiesen.[1])

Älter als dieses Reliquiar ist ein mit 1379 bezeichneter Kelch der Pfarrkirche zu Nosberg bei Guttstadt im Ermlande[2]), der höchst wahrscheinlich auch Elbing zuzuweisen ist, da in jener Zeit Braunsberg (dessen Versorgungssphäre das Dorf ebenfalls zugerechnet werden könnte) allem Anschein nach in Bezug auf Goldschmiedearbeiten noch nicht leistungsfähig war und höchstens vereinzelte Goldschmiede aufzuweisen hatte[3]), falls deren Kunst überhaupt dort vertreten war. Dagegen wissen wir, dass es schon 1385 in Elbing ein Gewerk (Amt, officium) der Goldschmiede gab.[4])

Für Danzig reichen die Spuren des Vorkommens von einzelnen Goldschmieden bis 1357; die Entstehung eines Gewerks wird dort noch vor 1378 angesetzt.[5])

Ausserdem belehrt uns das sogenannte *Tresslerbuch* des deutschen Ordens, welches die Ausgaben des Ordensschatzmeisters auf der Marienburg von 1399 bis 1409 verzeichnet[6]), dass um die Wende

1) Büsching, Kunstblätter, hrsg. von Schorn. Stuttgart 1821. S. 332. — A. Hagen, Neue preuss. Provinzialbl. I, 4. 1847. S. 33 ff., mit Bez. auf Vosberg, Gesch. d. preuss. Münzen u. Siegel. Berlin 1843; eine Aussenseite daselbst abgebildet; desgl. bei Polkowski, Katedra Gnieżnienska. Gnesen 1874. Tfl. XXI.

1) J. Kohte, Kunstdenkm. d. Prov. Posen. IV. Rgbz. Bromberg. S. 95.

2) A. Bötticher, Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. IV. Ermland. S. 189 u. Tfl. X. Vgl. auch meinen Aufsatz in der Zeitschrift für christl. Kunst 1894: Über die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geräten und Gefässen aus Edelmetall zu Königsberg.

3) Dem Goldschmiedegewerk der Altstadt Braunsberg wurde erst 1581 vom Rate eine Rolle erteilt und diese für die Neustadt später durch Bischof Cromer bestätigt. Original in der Stadtbibliothek zu Königsberg. — Unter den ältesten Gewerken von Braunsberg werden in einer Aufzeichnung von 1364 die Goldschmiede nicht genannt. Cod. dipl. Warm. II. No. 378. S. 391; dagegen findet sich in dem ältesten Bürgerbuche zu 1357 ein Johannes Goltschmit. Ist dies als Bezeichnung des Gewerbes und nicht als Familiennamen aufzufassen, so bleibt derselbe auf lange Zeit der einzige seines Zeichens. Ebenda. No. 305. S. 310.

4) M. Töppen, Elbinger Antiquitäten. H. III, 224.

5) Th. Hirsch, Handels- und Gewerbegeschichte von Danzig. Leipzig 1858. S. 312.

6) Hrsg. von Joachim. Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399–1409. Königsberg 1896.

Abb. 1. Silberstatuette des heil. Georg. Aus dem Schatz der Elbinger Georgenbrüderschaft.

des 14. Jahrhunderts in Elbing ein Goldschmied Namens Willam (William, Wilhelm) gelebt hat, dessen hervorragende Kunstfertigkeit für die Zwecke des Ordens und für die Hofhaltung des Hochmeisters in den Jahren 1309 bis 1404 vielfach in Anspruch genommen worden ist. Während die einheimischen Marienburger Meister mehr zu den gewöhnlichen Hausarbeiten verwendet wurden, erhielt Willam die besten Aufträge; er arbeitete Schüsseln und Köpfe (Trinkgeschirre) sowie andere silberne Gefässe (Karken) für den Hochmeister, vergoldete Beschläge zu Helmen, die als Geschenke an litauische Herzöge gingen; er gravierte Wappen und machte die unter dem Namen »Beyworffe« bekannten Gürtelgehängestücke für Messerhefte, die in den älteren Meisterstücken der niederdeutschen und Ostseestädte eine so grosse Rolle spielen und an denen die Goldschmiede ihre Kunstfertigkeit in durchbrochener und geschmelzter Arbeit zu zeigen hatten. Schliesslich verfertigte er für den Gebrauch der Kirche einen Kelch, eine Monstranz und ein grösseres Werk, einen Baum mit sogenannten Natterzungen[1]), das heisst einen das Muttergottesbild tragenden Baum, der als Stammbaum Christi gearbeitet und mit versteinerten Haifischzähnen behangen war[2]), vermutlich in Treibarbeit.

Man hat das Marienburger Reliquiar mit Meister Willam in Verbindung gebracht, allerdings ohne jeden Beweis. Der annähernden Gleichzeitigkeit halber hat man das Werk an den einzig

1) Natterzunge, der mittelalterliche Name für versteinerte Haifischzähne (glossopetra), die in Edelmetall gefasst und als Zierrat verwendet wurden. In Verbindung mit der Muttergottes und dem Stammbaum Christi angewendet wohl mit Beziehung auf die biblische Stelle: Semen mulieris conculcabit caput serpentis.

2) Ein Exemplar einer derartigen Arbeit hat sich im grünen Gewölbe **zu Dresden, im Silberzimmer, unter Kat. No. 108 erhalten.**

bekannten Künstlernamen gehefteł. Aber da in Elbing 1385 bereits eine Innung der Goldschmiede bestand, so kann auch ein anderer, unbekannter Werksgenosse des Meisters Willam der Urheber sein. Für die Thatsache, dass im Ordensstaate zu Ende des 14. Jahrhunderts an verschiedenen Orten die Goldschmiedekunst blühte, ist ein weiteres Zeugnis die bereits 1395 auf dem Städtetag zu Marienburg erlassene Verordnung über die Stempelung des Silbers, durch die die Bezeichnung der Arbeiten mit dem Stadtstempel und dem Meisterzeichen vorgeschrieben wurde.

Diese Verordnung scheint allerdings nicht streng befolgt worden zu sein, denn wir finden an den aus dem 15. und dem 16. Jahrhundert stammenden preussischen Silberarbeiten meist gar keine Zeichen; höchst selten einzelne Buchstaben, die wohl auf Meisternamen zu deuten sind, während Stadtstempel vor dem 17. Jahrhundert fast gar nicht vorkommen.

Fuss der Statuette Abb. 1.

Zu dem Aufblühen der Goldschmiedekunst, wie sie das Bestehen eines Amtes der Goldschmiede in der Stadt Elbing voraussetzt, haben ausser der Nähe der prachtliebenden Hofhaltung der Hochmeister des deutschen Ordens zu Marienburg insbesondere die Aufträge der im 14. Jahrhundert entstehenden zahlreichen weltlichen Genossenschaften und geistlichen Brüderschaften beigetragen. Die letzteren werden im Ordenslande auf den Hochmeister Dietrich von Altenburg (1335—1341) zurückgeführt. Indessen ist daran zu erinnern, dass die deutschen Kolonisten, die aus Rheinland und Franken, aus Westfalen und den wendischen Ostseestädten nach Preussen zogen, den Drang des Mittelalters, sich in Genossenschaften zur Befriedigung ihrer kirchlichen, geschäftlichen und geselligen Bedürfnisse zusammenzuschliessen, schon aus ihrer Heimat mitbrachten. Eine nicht in Genossenschaften gegliederte Gesellschaft war für die damalige Auffassung undenkbar. Im fremden Land, von Gefahren umgeben und auf sich selbst gestellt, mochten die Anzöglinge noch mehr Veranlassung haben, durch den Zusammenschluss ihre Kraft und ihren Einfluss zu vermehren. Die frühesten Vereinigungen im Ordenslande sind sicher solche von Kaufleuten gewesen, die auf ihren Land- und Seereisen infolge gemeinsam zu überstehender Gefahren ein enges Zusammengehörigkeitsgefühl gewonnen hatten. Das religiöse Moment waltet bei ihrer Gründung vor und tritt zuvörderst in die Erscheinung durch Stiftung von Altären und Kapellen, meist auch eines Hospitals, welches alles regelmässig an den Namen des ritterlichen Beschützers der Reisenden und Seefahrer, des auch von dem deutschen Orden hochverehrten hl. Georg angeknüpft wurde. Für die geschäftlichen und geselligen Beziehungen der Genossenschaft war ein meist im Mittelpunkt des städtischen Verkehrs gelegenes gemeinschaftliches Haus, das *Compenhaus*, später der »*Artushof*« genannt, vorhanden. Der letztere Name kam auf, nachdem die preussischen Städte durch ihren Beitritt zur Hansa Beziehungen zu Flandern und England gewonnen hatten, in Nachahmung einer aus dem letzteren Lande stammenden ritterlichen Einrichtung. Auf diese Weise treten die nämlichen, bereits durch das Seelgeräte verbundenen Mitglieder der Brüderschaft auch als Teilnehmer am Hof (Hofbrüder) auf; die Bezeichnungen Artushof und Georgsbrüderschaft vermischen sich und werden durcheinander gebraucht. Und da dieselben vermögenden und einflussreichen Kaufleute auch meist am Stadtregiment beteiligt waren, so erhielt der Artushof bald den Charakter einer offiziellen, auch zu Repräsentationszwecken dienenden Einrichtung, bei der sich jedoch die ursprünglichen Besitzer oder Gründer, die Georgsbrüder, stets einen bevorzugten Platz, die beste Bank, vorbehielten. Andere Genossenschaften, wie die der Schiffer, Brauer, Krämer u. s. w., erlangten später Zutritt zum Artus- oder Junkerhof und hatten dort ihre besonderen, nach ihren Gewerks- oder Brüderschaftspatronen benannten Sitze oder Bänke. Dies ist die Entwicklung und die Einrichtung aller in den preussischen Städten vorkommenden Artushöfe. Schon 1310 wird ein solcher in Thorn zugleich mit dem Namen der Brüderschaft »St. Georgii zum Artushof« genannt. In Elbing wird 1319 und 1320 eine curia regis Arthus, 1327 eine societas regis Arthus erwähnt. An Stelle der jetzigen (1405 erbauten) Kirche zum hl. Leichnam bestand dort um 1360 eine Kapelle des hl. *Georg*; ein *Georgen*hospital, mit dem gleichfalls eine Kirche verbunden war, wird schon 1326 genannt. Ausserdem besass die Georgenbrüderschaft zu Elbing einen Altar in der Pfarrkirche St. Nicolai. Der ältere Artushof

Digitized by Google

lag in der Fischerstrasse und wurde um 1580 an den alten Markt, an die Ecke der Schmiedestrasse, verlegt.

Zur Ausstattung der Altäre und Kirchen hatten die Brüderschaften eigene Messgerätschaften notwendig, die nach kirchlicher Vorschrift aus Edelmetall sein mussten. Schenkungen frommer Wohlthäter der Vereinigung an kostbaren Reliquiaren, kirchlichem Bildwerk u. dergl. waren nichts Seltenes. Aber auch für die Einrichtung des Hofes und der Bänke verlangte der steigende Wohlstand bald silbernes Trinkgeschirr anstatt des hölzernen oder zinnernen. So kam es, dass durch die Brüderschaften und Genossenschaften der Edelschmiedekunst viele Auträge zuflossen. Nur in seltenen Fällen haben sich, da die Vereinigungen längst untergegangen sind, derartige Werke erhalten. Dass eine — allerdings noch heute bestehende Brüderschaft — *hervorragende* Stücke ihres ehemaligen Besitzstandes in die Gegenwart herübergerettet hat, verleiht diesen einen ganz besonderen Wert. Ihnen wollen wir uns nunmehr zuwenden. Es sind:

1. *Die Statue des hl. Georg.* Abb. 1. Reliquiar in Gestalt einer Vollfigur, 46 cm hoch. Gewicht 2370 gr. Die Figur ist aus Silberblech getrieben, das zum Teil blank poliert, zum Teil weissgesotten ist — falls die letztere Behandlung nicht einer Auffrischung neueren Datums zuzuschreiben ist — und zeigt an einzelnen Stellen Ziervergoldung und Verwendung von bunten Glassteinen. (Diadem des Heiligen.) Der Ritter, eine jugendliche Gestalt, in der Plattenrüstung des 15. Jahrhunderts, hält in der erhobenen Rechten das Schwert und holt zum Schlage aus gegen den sich am Boden windenden Drachen, in dessen geöffneten, ihm zugewendeten Rachen er den mit dem Kreuz (Ordenskreuz?) bezeichneten Tartschenschild stösst. Die Scene ist auf einen bewachsenen und mit allerlei Getier belebten Hügel verlegt, der von einer geflochtenen durch eine Gitterthür verschlossenen Hürde (sogenanntes Hakelwerk) umhegt ist. Die ganze Gruppe wird durch drei phantastische, behaarte wilde Männer getragen, die aus einer krausen, an distelartige Bildungen erinnernden gotischen Blattranke hervorwachsen, in der Rechten unbehauene Äste schwingen und in der Linken Schilde mit dem gleichen, über Eck gestellten Kreuz (Georgs- oder Ordenskreuz) halten. Am Rande des Hügels ist eine ovale, von einem durchbrochenen, mit Korallen und Glassteinen besetzten Rande eingefasste und durch eine Glasplatte verschlossene Reliquienkapsel eingefügt, die innen eine gravierte Darstellung (Mutter Gottes mit dem Christuskinde) enthält.

Abb. 2. Gekreuzte Schlüssel aus Silber.
Aus dem Schatz der Elbinger Georgenbrüderschaft.

Die technische Ausführung der Treibarbeit ist künstlerisch hochvollendet; mit liebevoller Sorgfalt ist das ganz naturalistisch gebildete Gehege und der Hügel mit seinen Pflanzen und dem Getier gearbeitet. Aber auch das Figürliche zeigt die volle Beherrschung der gotischen Bildungsgesetze und lässt, bei gleicher Gewissenhaftigkeit der Ausführung, sogar eine gewisse Lebendigkeit in der Schilderung des Vorgangs erkennen. Die körperlichen Verhältnisse sind, vielleicht mit Ausnahme des etwas zu grossen Kopfes, wohl geraten; die Körperhaltung ist allerdings durch die gotische Tradition und die Vorbilder anderer Heiligenfiguren beeinflusst. Das von einer Lockenfülle umgebene

Digitized by Google

Abb. 3. Der grosse Willkommen der Elbinger St. Martins(Georgen)brüderschaft

Haupt des Heiligen ist unbewehrt und trägt nur ein diademartiges Kränzlein mit einer Glassteinagraffe. Mit ungemeiner Sorgfalt ist die Rüstung gearbeitet; sie kann fast als ein Modell angesehen werden, das jeden Niet der Platten, die Bewegungsmechanismen der Ellenbogen- und Kniegelenke, die Handschuhe und das unter der Plattenrüstung getragene Kettenpanzerhemd erkennen lässt. Jedenfalls stehen wir vor einem künstlerisch und technisch hoch entwickelten Können; das Stück kann unbedenklich zu den allerbesten aus der Hinterlassenschaft des 15. Jahrhunderts gezählt werden.

Keine Urhebermarke verrät den Meister; auch keine Stadtmarke ist an der Figur auffindbar. Das letztere ist allerdings nach den oben gemachten Bemerkungen nicht weiter auffällig. Es ist kein Zweifel, dass das Stück aus Elbing stammt, auch höchst wahrscheinlich dort gearbeitet und niemals aus der Stadt herausgekommen ist. Seine Geschichte lässt sich allerdings nur bis zu dem Zeitpunkt am Anfang des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, wo die Georgenbrüderschaft die Figur erwarb. Sie kaufte diese am 20. September 1811 von dem als Elbingischer Geschichtsschreiber bekannten Abraham Grübnau um 900 Gulden in Anrechnung auf eine ihr von diesem geschuldete Summe von 630 Gulden.

Was indessen kaum einen Zweifel an der Elbingischen Herkunft des Stückes lässt, ist seine bereits erwähnte fast vollständige Übereinstimmung mit der gleichfalls aus Elbing stammenden Georgsfigur des Berliner Kunstgewerbemuseums, die dieses in den 1870er Jahren in zweiter Hand aus dem Besitz des Gerichtsrates Kaninski erhielt. Diese Replik ist etwas kleiner, als die noch heute in Elbing befindliche Figur, 31 cm hoch[1]) und zweifellos identisch mit einer Georgsfigur, die 1652 nebst anderem Kirchensilber in einem Mauerschrank der dem hl. Georg geweihten Kirche des gleichnamigen Hospitals gefunden wurde und deren Höhe zu einem Fuss angegeben wird. Die Beschreibung, die der Berichterstatter von dem Stück liefert, stimmt zwar nicht in allen Stücken genau überein[2]), was indessen nur aus

1) Kleine Abbildung bei J. Lessing, Gold und Silber. (Handbücher d. Kgl. Museen zu Berlin. 1892. S. 44.)

2) M. G. Fuchs, Beschreibung der Stadt Elbing und ihres Gebietes. Elbing 1818 bis 1832. Bd. III. S. 41 ff., spricht von einem Ritter Georg zu *Pferd*, der die aufgehobene *Lanze* in den Rachen des Lindwurms stossen will. Er bezieht sich dabei auf eine Abbildung der Statue in einer handschriftlichen Elbinger Chronik (Gotsch. Mscr. 4,68), die jedoch *eine mit dem Berliner Stück völlig übereinstimmende Fussfigur* zeigt. Übereinstimmend mit der Berliner Statue und gleichzeitig abweichend von der im Besitz der Elbinger Brüderschaft befindlichen Figur sind ferner Schwert und Scheide, die beide krumm gebildet sind; ebenso der Schweif des Drachen, der sich in die Höhe ringelt und die Lanze, die geknickt am Boden liegt. Das Wappen erklärt Fuchs für das der Neustadt Elbing, was nach der Beschreibung dieses Wappens (ebenda Bd. I, 185) nicht stimmt.

Aus dem vorher genannten, 1770 geschriebenen Manuskript von Gotsch geht (3, 163) hervor, dass die genannte St. Georgsfigur mit anderem Kirchensilber 1564 des Ausbruchs der Pest halber in dem betreffenden Mauerschrein geborgen wurde. Soweit lässt sich also die Berliner Statue zurück verfolgen.

Digitized by Google

mangelnder Aufmerksamkeit des wahrscheinlich gar nicht nach eigener Anschauung arbeitenden Schriftstellers zu erklären ist, dem es bloss um die historische Thatsache des Fundes zu thun war. Die Figur wurde bis 1773 bei der Kirche zu den heiligen drei Königen aufbewahrt und in diesem Jahre für 55 Thaler 42 Groschen an den Vorsteher dieser Kirche, Christian Gottlieb Wulff, verkauft. Seine Initialen C. G. W. sind noch heute auf dem Schilde des Heiligen zu lesen.

Nahe verwandt mit beiden Figuren, jedoch etwas später anzusetzen ist die mit 1507 bezeichnete, grosse silberne Statue des hl. Georg im Besitz der Schwarzhäupter-Gesellschaft zu Riga, eine Lübecker Arbeit. (Höhe 705 mm, Gewicht 5675 gr; abgebildet Kunstgewerbebl. N. F. 8. Jahrg. 1897. S. 118 und Katalog der Ausstellung zum X. archäol. Congress zu Riga, 1896. S. 234. Nr. 1255.) Bei den engen Beziehungen Elbings zu Lübeck einerseits und dem nachweisbaren Verkehr des Elbinger und des Rigaer Goldschmiedeamtes[1]) andererseits ist ein Zusammenhang der genannten Stücke sicher anzunehmen.

2. *Die gekreuzten Schlüssel.* Abbild. 2. Zwei aus Silberblech gearbeitete, gekreuzte, dekorative Schlüssel aus den Zeiten der ausgehenden Gotik; an ihrem Kreuzungspunkt ein Schild mit dem Georgs- (oder Ordens-)kreuz, das ein darüber befindlicher Engel mit ausgebreiteten Armen hält. Ende des 15. Jahrhunderts. Die Griffe sind dreipassartig, mit einem Füllwerk von sehr krausem, durchbrochenen, jedoch charakterlosen Laubornament gebildet; unmittelbar unter den Griffen ein Halsansatz aus Masswerkformen im Relief. Der Bart ist ziemlich lang und besteht aus einer Reihe von verwickelten Durchbrechungen, wie ihn die komplizierten Eingerichte der Schlosser-Meisterstücke jener Zeit verlangten; der Schaft ist polygonal. Gewicht 630 gr.

Abb. 4. Der heil. Martin.
Deckelbekrönung des Elbinger Willkommenpokals.

Über die Bestimmung des Stücks kann nach dem, was wir über ein ganz ähnliches, im Kunstgewerbemuseum zu Königsberg befindliches wissen[1]), nur angenommen werden, dass dasselbe ein Wahrzeichen der aus den frühesten Zeiten herrührenden Hofgewalt der Georgsbrüderschaft über den Artushof bildete und einstmals die Georgenbank daselbst schmückte, ebenso wie die Königsberger Schlüssel, über einer Kanne prangend, das Wahrzeichen des den Mälzenbräuern zustehenden Kannenwinkels, der vornehmsten Abteilung des dortigen altstädtischen Junkerhofes oder Artushofes bildeten.

Über ihre Geschichte, insbesondere über ihre Erwerbung durch die Georgsbrüderschaft ist nichts bekannt. Sie werden zum erstenmale im Jahre 1592 gelegentlich einer Erneuerung durch zwei Goldschmiedegesellen erwähnt. Was von ihrer Herkunft aus dem Deutsch - Ordenschloss in Elbing, bei dessen Erstürmung sie geraubt worden sein sollen, erzählt wird, ist in das Gebiet der Fabel zu verweisen.

3. *Der grosse silberne, vergoldete Willkommen der St. Martinsbrüderschaft.* Abbild. 3. Als Martinsbrüderschaft wird die Schützenbrüderschaft der Altstadt Elbing bezeichnet. Auch in den anderen preussischen Ordensstädten ist festzustellen, dass die später (als die geistlichen Brüderschaften) entstandenen Schützenbrüderschaften[2]) der Junker oder Geschlechter sich ebenfalls an den Artushof anlehnen, insoweit sie vielfach aus denselben angesehenen und zum Hofe zugelassenen Personen bestehen, wie die Hofbrüderschaften. Die spätere Elbinger St. Martinsbrüderschaft (von der je-

[1]) Im Stadtarchiv zu Elbing befindet sich eine Kundschaft vom Jahre 1482, ausgestellt von dem Rigaer Goldschmied Philippus Heske namens des dortigen Goldschmiedeamtes für den Goldschmiedegesellen Balthasar Sivera, der sich in Elbing niederzulassen beabsichtigte.

1) Abgebildet bei Bötticher, a. a. O. Bd. VII., Königsberg, S. 218.

2) Ihr Ursprung wird in Preussen auf den Hochmeister Winrich von Kniprode zurückgeführt.

Digitized by Google

doch nicht feststeht, dass sie mit der vorher genannten Schützenbrüderschaft identisch ist) wurde 1580, nachdem der neue Artus- oder Junkerhof fertig geworden war, gegründet. Sie bildete eine besondere Bank auf dem Artushof, die bis 1692 bestand, in welchem Jahre sie sich, wahrscheinlich aus Mangel an Mitgliedern, mit der Georgsbrüderschaft vereinigte. Auf diese Weise gelangte der St. Martins-Willkommen an die St. Georgsbrüderschaft; die letztere besass auch ihren eigenen silbernen Willkommen, über dessen Verbleib jedoch nichts bekannt ist.

Die St. Martinsbrüderschaft hatte sich zuerst mit einem hölzernen Willkommen, an dem silberne Schilde hingen (vergl. nachstehend unter 4.), begnügt. Im Jahre 1604 wurden durch eine Sammlung unter den Brüdern zur Anschaffung eines silbernen Willkommens 161 Mark 16 Groschen zusammengebracht und der Pokal bei dem in Danzig wohnenden Nürnberger Händler und Juwelier Hans Kretzer[1]) bestellt. Unter dem 3. Juli 1606 wurden an Kretzer für den 25 Mark und 22 Skot wiegenden Willkommen nebst dem Futter gezahlt: 624 Mark 5 Groschen, das Skot[2]) zu 20 Groschen gerechnet.

Die Lieferung durch einen in Danzig wohnenden Juwelier hat zu der lange verbreiteten, irrigen Annahme geführt, dass das Stück eine Danziger Arbeit sei.

Der St. Martins-Willkommen stellt sich als ein ungewöhnlich reiches und prächtiges Goldschmiedewerk der schon zum Barock sich neigenden deutschen Spätrenaissance dar. Seine Höhe beträgt ohne Deckel 61, mit diesem 87 cm; sein Gewicht 4945 Gr. Der Aufbau des aus einem schlanken Fuss über gewölbter, kreisförmiger Fussplatte sich entwickelnden dreiteiligen Gefässkörpers zeigt elegante, durch die Buckelung und aufgesetzte Gusszierate belebte Profilierungen. Über dem mit je vier kreisförmigen Spiegelbuckeln und ovalen, gewölbten Reliefmedaillons gezierten Hauptcorpus befindet sich ein stehender, mit Ornamentgravierung versehener Lippenrand; dem Hauptkörper folgt ein niedriges Unterglied mit einer Reihung von Perlenbuckeln; sodann ein gerader Fries mit leichtem, getriebenen Relief von Fruchtschalen, Füllhörnern, liegenden Flussgöttern und Vögeln und unter diesem ein kleineres Corpus mit Spiegelbuckeln und angehefteten, geflügelten Sirenengestalten. Der Schaft ist vollständig in ein Gewirr von ornamentalem Geranke und dekorativen Figuren aufgelöst; er scheint ausserdem nicht ganz in der ursprünglichen Form erhalten zu sein, denn seine untersten Glieder, unmittelbar vor dem Übergang in den in gleicher Weise wie soeben beschrieben verzierten Wulst über der Fussplatte zeigen sowohl eine andere Hand und andere Formen der Arbeit, als auch eine — bei dem sonst durchweg (in horizontalem Sinne verstanden) vierteiligen Stücke — auffällige Dreiteilung in der Anbringung der Besatz-Ornamente.

Die Fussplatte zeigt wieder, wie das Hauptcorpus einen Wechsel von kreisförmigen Spiegelbuckeln und ovalen Reliefbuckeln; ebenso der Deckel, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Buckelungen wegen des geringeren Umfanges der Glieder bei ihnen kleiner ausgefallen sind. Über der gewölbten Deckelfläche erhebt sich auf einem gebuckelten Knauf, getragen von durchbrochenen Figurenstützen, eine Platte, welche als Bekrönung eine Gruppe, den hl. Martinus zu Pferde, dem Bettler seinen Mantel mit dem Schwerte zerteilend, zeigt. Diese Gruppe ist in ihrem Aufbau und in ihrer Durchführung zu den besten Teilen des Werkes zu rechnen; sowohl die gepanzerte Reitergestalt des Heiligen, wie das Pferd mit seiner reichen Aufzäumung sind von edelster, in schöner Bewegung gehaltener Bildung. Abbild. 4.

In den Reliefs der zwölf ovalen, gewölbten Medaillons des Corpus, des Deckels und des Fusses ist die Legende des heiligen Martinus behandelt; im Innern des Deckels findet sich, auf eine vergoldete Platte graviert, eine gereimte Erläuterung der Vorgänge, wahrscheinlich einem im Umlauf befindlichen Legendenbuch entnommen und anscheinend nicht in allen Punkten mit den Darstellungen des Reliefs übereinstimmend.[1]) Die Reihe beginnt mit den vier grössten Medaillons des oberen Corpus; die Deutung

1) Hans Kretzer (auch Kratzer), Jubilierer von Nürnberg, kommt als Danziger Lieferant für den preussischen Herzogshof in der Zeit von 1588 bis 1619 vielfach vor, u. a. im Kgsbg. Staatsarchiv, Ostpreuss. Folianten Nr. 13505 (1588); Fol. 13515 (1604) Bl. 9; Fol. 13517 (1606) Bl. 18; Fol. 13530 (1619) Bl. 152. Er liefert: durchbrochene vergoldete Schalen, Armbänder, vergoldete Becher. Er bewarb sich später um die Verleihung des Danziger Bürgerrechts, gehörte jedoch dem dortigen Goldschmiedegewerk niemals an.

2) Die preussische Mark, als Silbergewicht = 13/16 kölnische Mark = 190,58 Gr., wurde in 24 Skot eingeteilt. 1 Skot = 7,841 Gr., 25 Mark und 22 Skot ergeben rechnungsmässig ein Gewicht von 4949,18 Gr

1) S. Martin war eins Rittern Sohn | Hernach ein Bischop zu Thuron | In Frankreich gantz und gar ergeben | Der christlichen Lehr, thet darnach leben | Schaw zwelfferley Histori fein | Von ihm an disz Trinckgschirr gmacht sein | 1. Als wie er hab getheilet mit | Ein Stück seins mantels den Er gschnit | 2. Einem Bettler nackend vnd blos, | Christo gefiel wol die gutthat grosz. | 3. Mit dem Keiser Juliano | zog Martinus in streit aldo | schawt on Wehr und Waffen Er aufrafft | Alle die Feinde durch Christi Krafft. | 4. Beim Bischof Hilario Er | gewest Erlitten sehr viel beschwer | Von Strassenräubern jn dem Wald | Si hatten in schier zerschlagen bald. | 5. Der Teuffel sich ihm widersetzt | bliebe doch von ihm vnverletzt. | 6. Von Christo Martinus nidt weicht | deszwegen mā ihn mit Ruthen auffstreicht. | 7. Ein vergifft Kraut er Essen thet | das Gifft must weichen durchs lieb Gebet. | 8. Ein Mann starb, war noch one Tauff | den weckt Martinus vom Toden auff. | 9. Auch ein Altar sah er dabey | hört er ein abenthewrlich geschrey. | 10. Vnd weil dahin gros Walfartn war | hiesz er einreisen den Altar. | Sagt man soll Jhesum Christ allein | Vleissig ehrn vndt anbetten fein. | 11. Da auch verbrent war ein abGott | Kombt ein haws dabei in grosz not | Martinus gegen die brunst sich stellt | alszbaldt das Fewr jnnehellt. | 12. Erweckt auch einr Frawen Sohn | die lobte Gott im himmels thron. | etc. Dergleichen mehr historien viel find man, So man nachsuchen will | nu wer daher austrinckt betracht | disz gschirr, nems woll in acht.

ergiebt sich nach der Darstellung des Lebens des hl. Martinus bei Reinkens[1]) wie folgt:

I. Reihe des Corpus; grosse Medaillons.

1. Martinus teilt seinen Mantel mit dem Schwerte und bekleidet einen Armen.
2. Martinus sieht im Traumgesicht Christus angethan mit dem halben Mantel. Der Herr fordert Martinus auf, ihn zu betrachten und zu prüfen, ob dies nicht sein Mantelstück sei. Als Martinus ehrfurchtsvoll schweigt, spricht der Herr zu der ihn umgebenden Engelschar: Martinus, obgleich erst Katechumene, hat mich mit diesem Gewande bedeckt.
3. Martinus erklärt dem Cäsar Julianus, dass er den Kriegsdienst verlassen und Christi Ritter werden wolle. Da an seiner Tapferkeit gezweifelt wird, erbietet er sich, dem Feinde ohne Waffen gegenüber zu treten.
4. Martinus reist von Poitiers, wo er bei dem heiligen Bischof Hilarius zu Besuch weilte, nach seiner Heimat Sabaria in Pannonien und wird unterwegs von Räubern gefangen. Einer derselben hatte schon die Streitaxt erhoben, um ihm den Kopf zu spalten, als ein anderer den Streich aufhielt.

II. Reihe des Deckels; mittelgrosse Medaillons.

5. Martinus predigt in Sabaria dem Volke; er wird auf Veranlassung der arianischen Bischöfe Valens und Ursacius öffentlich gegeisselt. (In der Legende des Deckels wird diese Darstellung anscheinend auf das auch von Martinus geübte Exorcistentum bezogen.)
6. Martinus, der sich in Mailand eine Zelle eingerichtet hatte, wird auf Veranlassung des arianischen Bischofs Auxentius unter Beschimpfung und körperlichen Züchtigungen aus der Stadt gejagt.
7. Martinus, der sich mit einem befreundeten Presbyter auf die Hühnerinsel (Insula Gallinaria) im ligurischen Meerbusen (etwa 8 Meilen südwestlich von Genua) zurückgezogen hatte, geniesst von dem schwarzen Niesswurz (Helleborus) und wird durch sein Gebet von dem Tod durch Vergiftung gerettet.
8. Martinus erweckt einen am Fieber gestorbenen Katechumenen durch sein Gebet. — Der zum Leben Erweckte empfängt die Taufe.

III. Reihe der Fussplatte; kleine Medaillons.

9. Martinus versucht den Götzentempel zu Leprosum in Aquitanien zu zerstören, wird aber durch den Tumult der Heiden fortgetrieben. Er verharrt im Gebet daselbst. — Gleichzeitig scheint eine Darstellung der sogenannten St. Martinsmesse vorzuliegen. Dem betenden Martinus erscheint auf dem Altar der Teufel in königlicher Gestalt und offenbart sich als Christus. Jedoch Martinus glaubt nicht an ihn und verlangt seine Wundmale zu sehen.
10. Martinus, durch das Gebet gestärkt, eilt in den Götzentempel zurück und beginnt ihn zu zerstören, die Heiden sind unbewegliche Zeugen, wie er die Bilder und Altäre zu Staub schlagen lässt.
11. Martinus stillt das Feuer, das ein Haus ergriffen hatte, nachdem er einen nahestehenden Götzentempel angezündet hatte.
12. Martinus erweckt auf einer Reise nach Chartres den toten Sohn einer heidnischen Mutter.

Die Ausführung der sämtlichen Reliefs ist mittelmässig, in technischer Beziehung sogar als flau zu bezeichnen. Die Behandlung des Figürlichen ist ungeschickt und die Scenen verraten ein geringes Kompositionstalent. Vielfach sind auf einem Relief zwei Darstellungen vereinigt, derart, dass die zweite sich in der Ferne, im Hintergrund abspielt. Es ist kaum anzunehmen, dass der Goldschmied sich etwa nach einer gestochenen Vorlage gerichtet hat, oder es müsste dieselbe sehr minderwertig gewesen sein; ebensowenig ist nach Plaketten gearbeitet worden. Dazu ist die Treibarbeit zu unscharf; auch sind keine Plaketten mit Darstellungen der Martinuslegende bekannt.

Der Elbinger St. Martinspokal hat in den preussischen Landen wegen seiner Grösse und seiner glanzvollen Ausführung von jeher viele Bewunderer gefunden. Der Königsberger Professor der Kunstgeschichte August Hagen, liess im Jahre 1851 durch den Maler Hermann Penner aquarellierte Aufnahmen des Pokals und der einzelnen Reliefs herstellen, die sich in der Kupferstichsammlung der Universität in der Mappe »Vaterländische Altertümer« befinden. Ausserdem wurden auf seine Veranlassung Gypsabgüsse von zwölf Reliefmedaillons gefertigt, die dem Museum der Altertumsgesellschaft Prussia einverleibt wurden.[1]) Auch auf der Münchener Ausstellung von 1876 erregte der Pokal Aufsehen und wurde in einer Veröffentlichung über diese abgebildet.[2])

Es ist auch keineswegs in Abrede zu stellen, dass das Stück alle Vorzüge der formalen und technisch vollendeten Ausführung besitzt, die den Ruhm der Nürnberger Goldschmiedekunst um die Wende des 16. Jahrhunderts bildete. Jedoch verbietet der übergrosse Reichtum, die Häufung der gegossenen Zierate, die Ungleichartigkeit in der Ausführung, insbesondere aber die Minderwertigkeit der Reliefdarstellungen, den Pokal den gediegeneren, ursprüng-

1) J. H. Reinkens, Martin von Tours, der wunderthätige Bischof und Mönch. 3. Aufl. Gera 1876.

1) Prussia Katalog. Teil III. Die Sammlungen der geschichtlichen Zeit. Zimmer VI. No. 136.

2) Ausstellungskatalog No. 328. Obernetter, Ausstellung zu München, Taf. 66.

licheren und früheren Werken Nürnberger Meister aus der Blütezeit des 16. Jahrhunderts, der *Jamnitzer* oder eines *Hans Petzolt*, gleichzustellen. (Von dem letzteren ist ein Prachtwerk, der um 1580 gefertigte, noch gotische Formen zeigende Traubenbecher mit einer prächtigen, geharnischten Kaiserfigur im Schaft, gleichfalls aus Elbing in den Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums übergegangen[1]).)

Ich möchte daher den Elbinger Martinspokal eher in die Reihe der prunkvollen Arbeiten aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts setzen, mit denen Nürnberg in den von Edelmetall strotzenden Sälen des Moskauer Kreml-Museums, der Orusheinaja Palata, vertreten ist und zu denen sein Verfertiger gleichfalls nachweislich mehrere Beiträge geliefert hat.

Die Nürnberger Herkunft des mit 1606 bezeichneten Stückes wird durch das eingeschlagene Stadtzeichen (N) ähnlich wie bei Rosenberg[2]) Nr. 1190 sichergestellt. Ausser dem Stadtzeichen finden sich auf dem Fussrande des Pokals noch zwei Zeichen, von denen das eine (früher fälschlich für ein Meisterzeichen gehalten) nichts anderes ist, als ein schlecht ausgestempelter Steuerstempel, sogenannter Freistempel aus dem Jahre 1809, als zur Aufbringung der an Frankreich zu zahlenden Kontribution von 120 Millionen Francs alles Edelmetall in Preussen mit einer Abgabe von einem Drittel des Wertes belegt wurde.) Der andere Stempel [3]) stellt das Meisterzeichen dar; es ist eine eckige Schildform, in der erhaben und (heraldisch) rechts ein halbes Mühlrad, links drei Beutel (?) zu sehen sind. Nach Rosenberg[4]) zu beziehen auf *Hans Beutmüller* (Peutmüller), der als Meister 1588 genannt wird und noch 1616 vorkommt. Auf den jüngeren Georg Beutmüller (Meister 1619), der möglicherweise denselben Stempel geführt hat, kann das Zeichen wegen der Datierung des Pokals (1606) nicht bezogen werden. Von dem Verfertiger ist weiter nichts bekannt, als dass er in einem Verzeichnis der Nürnberger Goldschmiedemeister genannt wird[5]) und offenbar einer weit verzweigten Goldschmiedfamilie angehörte. Denn es werden noch aufgeführt: Caspar Beutmüller der Ältere, Meister 1585, genannt 1596, Geschworener 1611, † 1618, und ein zweiter Caspar Beutmüller, Meister 1612. Die Nürnberger Chronisten Neudörffer und Doppelmayer erwähnen den Namen nicht, ebensowenig ist er bei Sandrart zu finden.

1) Schr. 373. Lessing, Gold und Silber, S. 54.
2) Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890.
3) Rosenberg, a. a. O. S. 328.
4) Bei Rosenberg, a. a. O. S. 273, No. 1273, nicht ganz genau wiedergegeben.
5) Stockbauer in der Bayerischen Gewerbezeitung 1893. Beil. No. 533, Casper Beutmüller (nach 1582). No. 546, Hans Beutmüller (nach 1588). No. 666, Casper Beutmüller. No. 704, Georg Beutmüller.

Von Arbeiten, die mit dem nämlichen Meisterzeichen des Hans oder Georg Beutmüller bezeichnet sind, sind bekannt[1]): ein 66 cm hoher Riesen-Ananas-Pokal im Schloss Bebenhausen; zwei Ananaspokale im Grünen Gewölbe zu Dresden; ein vergoldeter, gebuckelter Doppelpokal und ein vergoldeter Setzbecher in der ehemaligen C. v. Rothschild'schen Sammlung zu Frankfurt a. M.; ein gebuckelter Deckelpokal im Nationalmuseum zu München; eine getriebene Schale mit Fuss im Besitz des Grafen Emanuel Andrassy; ein kleiner vergoldeter Kelch (Krankenkelch) mit Patene und Hostienbüchse im Besitz des Freiherrn v. Löffelholz, Nürnberg; schliesslich in der Orusheinaja Palata zu Moskau 4 bezw. 5 Stücke:

A. u. B. Zwei Riesenpokale No. 853 und 854, durch die Königin Christine von Schweden 1647 geschenkt, ausserdem noch bezeichnet mit dem Meisterstempel des Hans Petzolt. Höhe 2,5 und 1,92 m, Gewicht 9,96 und 10,35 kg.

C. Ein Becher mit Adelswappen und den Buchstaben-Inschriften J. L.; darunter St.—Ok. No. 869. Höhe 31 cm, Gew. 298 gr.

D. Ein Doppelpokal, No. 1058 und 1059, aus dem Besitz des Bojaren Fürsten Mstislawski nach dessen Tode 1622 in den Schatz des Zaren gelangt. Jeder Pokal 36 cm hoch, 849 gr. schwer. Gegenwärtig im ›Hause der Bojaren Romanow‹ zu Moskau befindlich.

4. Ein silberner, vergoldeter Schild an drei silbernen Kettchen, die in einen Knopf zusammenlaufen, zum anhängen an den Willkomm der Martinsbrüderschaft. Gewicht 375 Gr. Nach einer auf der Rückseite befindlichen, gereimten Inschrift 1605 durch den ersten Vogt der Brüderschaft, Merten Philipp, gestiftet. Abbild. 5.

Die Umrahmung des Schildes zeigt die übliche Kartuschenform der nordischen Spätrenaissance, mit getriebenen Löwenmasken, Fruchtbündeln, hängenden Tüchern und zwei als Schildhaltern auftretenden Putten, an niederländische Vorbilder erinnernd. Die Ausführung, namentlich des Figürlichen, ist plump. Erheblich besser ist die Treibarbeit des in der Mitte befindlichen Reliefs, einer Darstellung des hl. Martinus zu Pferde, wie er dem Bettler seinen Mantel teilt. Der Künstler scheint hier nach einem Vorbild gearbeitet zu haben. Darstellungen dieser Scene sind nichts Seltenes und finden sich z. B. auch im hallischen Heiligtumsbuch von 1520.[2])

Das Relief zeigt eine Zartheit und Zurückhaltung bei guter technischer Ausführung, wie sie sonst dem 17. Jahrhundert nicht eigen ist. Eine gewisse Unbeholfenheit in der Bildung des Figürlichen tritt in dem zu gross geratenen Oberkörper des Martinus zu Tage.

Allem Anschein nach haben wir es mit einer einheimischen Arbeit zu thun. Einen Stadtstempel trägt

1) Vgl. auch Rosenberg, a. a. O. S. 273.
2) Ausg. v. Hirth, München 1889, S. 88. Wegen Darstellungen des hl. Georg vgl. ebenda S. 11 u. 14; anscheinend Reliefs an zwei Reliquiaren; ferner Wittenberger Heiligtumsbuch, München 1884. Vollfigur (No. 15).

das Stück ebensowenig, wie die übrigen preussischen Arbeiten aus jener Zeit. Als Meisterstempel ist unter dem Bauch des Rosses der Buchstabe B zu lesen, dessen Deutung auf einen zeitgenössischen Elbinger Goldschmied jedoch noch nicht gelungen ist.

Möge es der jetzt hauptsächlich wohlthätigen Zwecken zugewandten Georgenbrüderschaft beschieden sein, ihren wertvollen Besitz unversehrt auch zukünftigen Geschlechtern zu überliefern.[1])

1) Der freundlichen Beihilfe eines Mitgliedes der Brüderschaft, Professor Behring, bei Besichtigung und Untersuchung der Gegenstände, sowie durch Vermittlung der Aufzeichnungen der Brüderschaft sei hier dankend gedacht. — Die photographischen Aufnahmen sind von Wilibald Zehr in Elbing gefertigt.

Abb. 5. Silberner, vergoldeter Schild.
Aus dem Schatz der Elbinger St. Georgenbrüderschaft.

Digitized by Google

DIE GALERIE RUDOLF KANN ZU PARIS[1])

IM Laufe des vorigen Jahrhunderts hat sich immer mehr der Grundsatz entwickelt, dass Kunstsammlungen von regierenden Fürsten, auch wenn sie ihnen persönlich gehörten, doch in gewissem Sinne öffentliches Eigentum sind, das jedem, wenigstens ohne besondere Schwierigkeiten, zugänglich sein muss. Viele fürstliche Kunstsammlungen wurden vom Staat entweder ganz oder insofern übernommen, dass der Staat für ihre Aufstellung, Verwaltung und oft in hohem Masse für ihre Erweiterung durch aus Staatsmitteln angeschaffte Kunstwerke sorgte. Dadurch erhielten die Sammlungen eine breite Öffentlichkeit, an welche früher, namentlich bei den Schätzen alter Kunst, nicht im entferntesten gedacht wurde. Eine entsprechende Entwicklung vollzieht sich in der letzten Zeit bei den Kunstwerken aus dem Besitz der alten Aristokratie. Immer mehr gehen diese, namentlich auf dem Kontinent, wenn sie nicht in öffentliche Sammlungen gelangen, in die Hände der Finanzwelt über, die eine Ehre darin sucht, sich diesen vornehmsten Luxus anzueignen. Der Finanzmann, der durch persönliche Tüchtigkeit oft aus kleinen Verhältnissen emporgestiegen ist, hat sehr erklärlicher und sehr glücklicher Weise den Wunsch, an dem Genuss dieses edelsten Reichtums auch andere teilnehmen zu lassen. Oft sind solche Sammlungsbesitzer nicht nur Liebhaber, sondern tüchtig geschulte Fachmänner in der Kunstgeschichte, welche bei ihren Erwerbungen des Rates erfahrener berufsmässiger Kenner kaum bedürfen, sondern ihre Sammlungen rein persönlich zusammenbringen. Sie haben im Hinblick auf ihre eigene Thätigkeit das lebhafteste Interesse daran, auch die Schätze anderer Sammlungen genau zu kennen, und ihre wissenschaftliche Bildung weist sie im allgemeinen darauf hin, ihrer Sammlung die grösstmögliche Oeffentlichkeit zu verleihen, da sie wissen, dass dem Kunstforscher die Förderung seiner Wissenschaft nur dann recht möglich ist, wenn er einen Überblick über das ganze Material gewinnen kann. So ist es gekommen, dass mit dem immer breiteren Übergang der alten Kunstschätze aus dem Privatbesitz der Aristokratie in den der wohlhabenden Bürgerschaft diese Werke immer mehr zur allgemeinen Kenntnis gebracht werden. Immer häufiger wiederholen sich die öffentlichen Ausstellungen von Kunstwerken aus Privatbesitz; der Sammler erträgt es zum Nutzen seiner kunstbegeisterten Mitmenschen gern, einen oft grossen Teil seiner Sammlung, an dessen täglichen Anblick er gewöhnt war, für Monate aus dem Hause zu geben. In derselben Richtung wirken die immer zahlreicheren Veröffentlichungen von privaten Kunstsammlungen in Reproduktion. Die grossen Verlagsanstalten wetteifern darin, derartige Publikationen auf den Markt zu bringen.

Eine sehr glückliche Thätigkeit hat in dieser Beziehung auch die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien* entfaltet. An ihre früheren Veröffentlichungen, unter denen besonders die der Sammlung Wesselhoeft in Hamburg und der Liechtensteingalerie in Wien hervorragen, hat sie jetzt eine der glänzendsten gereiht, die je auf dem Kunstmarkt erschienen ist, die Veröffentlichung der *Gemäldesammlung Rudolf Kann in Paris.* Schon die grüne Mappe, in welcher die 100 Gravüren grossen Folioformats liegen, ist ein Kunstwerk, dessen Entwurf von Koloman Moser herrührt. Die Blätter sind nach Aufnahmen der Firmen Braun, Clément & Cie. in Paris und Dixon & Cie. in London hergestellt und gehören zum Vollendetsten, was in dieser Art bisher geschaffen ist. Die Feinheit, mit welcher sie die Ton- und Farbenwerte, oft in den subtilsten Nüancen [in der einfarbigen Reproduktion wiedergeben, ist unübertrefflich. Den Text hat zu diesem wie zu manchen anderen Galeriewerken der Direktor der Berliner Gemäldegalerie *Wilhelm Bode* geschrieben, den seine hervorragende Kennerschaft im höchsten Masse dazu befähigte und dessen Name dem Werk schon von vornherein den Erfolg sicherte. Eine grosse Annehmlichkeit ist es, dass für den Text ein

[1]) Die Gemäldegalerie des Herrn Rudolf Kann in Paris. 100 Photogravüren in Imperialformat. Text von Dr. Wilhelm Bode, Direktor der Königl. Gemäldegalerie in Berlin. Preis in Mappe 400 M. Herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Landschaft von Salomon Ruisdael. Paris, Sammlung Kann.

Digitized by Google

wesentlich kleineres Format als für die Blätter gewählt ist, so dass das Heft beim Lesen handlich ist. Der Text beschränkt sich nach Bode's Art und mit vollem Recht auf das rein Thatsächliche über die einzelnen Bilder; eine ästhetische Würdigung wird nur insoweit gegeben, als sie den Leser unterstützen soll, sich nach der farblosen Reproduktion eine richtige Vorstellung von dem Original zu machen.

Man merkt es dem Text an, welche Freude dem alle Sammler der Gegenwart sehr erfreulich sein, da sie zeigt, dass der Kunsthandel, trotzdem so vieles schon in festen Händen ist, doch noch immer reich an Werken ersten Ranges ist; aber auch jedem Kunstfreunde wird dadurch erneut zum Bewusstsein gebracht, eine wie unerschöpfliche Fülle herrlichen Kunstbesitzes aus alter Zeit in der Welt vorhanden ist.

Die Hauptstärke der Galerie und zwar in weit

Porträt (früher fälschlich Kaiser Matthias genannt) von P. P. Rubens. Paris, Sammlung Kann.

Verfasser die Besprechung dieser Galerie gemacht hat, und in der That, eine Aufgabe von derartiger Bedeutung wird den Kunstgelehrten nicht häufig gestellt. Ist es doch eine Galerie von Meisterwerken im eigentlichen Sinne des Wortes, eine Sammlung Pitti oder treffender eine Sammlung Mauritshuis im kleinen. Um so erstaunlicher ist das Zusammenbringen einer solchen Zahl von Hauptwerken erster Künstler, als die Anfänge der Sammlung kaum 20 Jahre zurück datieren. Diese Thatsache muss für

überwiegendem Masse beruht auf den Niederländern und namentlich den Holländern des 17. Jahrhunderts, allen anderen voran auf dem grössten holländischen Maler Rembrandt. Unter den elf Nummern, die den Namen dieses Meisters tragen, sind zehn unzweifelhafte Werke seiner späteren und letzten Zeit, während es bei dem elften, einer Händewaschung des Pilatus, wenigstens nach der Reproduktion, schwer fällt an Rembrandt selbst zu glauben. Obgleich Bode zwei bezeichnete mit dem Kopf des Pilatus äusserlich und

künstlerisch verwandte Studien von Greisenköpfen, deren eine mit 1667 datiert ist, in Dresden und beim Earl of Northbrook in London anführt. Das Bild hat in der äusseren künstlerischen Behandlung und in der seelischen Belebung der Figuren etwas flaues, der das Wasser über die Hände seines Herrn giessende Page ist so verzeichnet, dass sein linker Arm ganz ohne Zusammenhang mit dem Körper zu sein scheint. Einige Köpfe oder Halbfiguren geschmücktes Samtbarett und reiche Gewandung trägt, abzugewinnen gewusst hat, grenzt ans Fabelhafte. Wie ein Strom warmen Gefühls übergiesst schimmerndes Licht Gesicht und Gestalt; die Liebe, mit welcher das Bild gemalt ist, macht die Vermutung Bode's, dass der Dargestellte, der auf mehreren Gemälden derselben Zeit wiederkehrt, Rembrandt's geliebter Sohn Titus wäre, nur um so wahrscheinlicher (siehe die Heliogravüre). Ein echt Rembrandt'sches

Alte Frau, sich die Fingernägel beschneidend. Von Rembrandt. Paris, Sammlung Kann.

Rembrandt's in der Sammlung Kann haben mehr oder weniger den Charakter einer Studie; besonders ausgezeichnet ist eine weibliche Halbfigur, die Hendrikje Stoffels genannt wird, von 1660 und das Brustbild eines jungen Juden aus dem Jahre 1663 von hervorragender Charakteristik und kraftvoller malerischer Wirkung. Unter den eigentlichen Bildern wird die Halbfigur eines Knaben von 1655 die meisten Bewunderer finden. Der malerische Reiz, welchen Rembrandt dem hübschen und feinen Gesicht dieses Knaben, der ein breitrandiges feder- Wunder an Kunst ist auch das Kniestück der alten Frau, welche sich die Fingernägel beschneidet, 1658, gewiss ein triviales Motiv und wie herausgehoben durch die grandiose Silhouette der Figur und die breiten Licht- und Schattenmassen! So sehr nimmt die Kunst des Meisters gefangen, dass man irgend einen Zwiespalt zwischen der grossartigen Behandlung und der prosaischen Beschäftigung der Alten nicht bemerkt.

Von den holländischen Figurenmalern sind durch je ein Bild ersten Ranges Nicolaes Maes, Jan Vermaer van Delft, Gabr. Metsu, vertreten, während das dem

Digitized by Google

Pieter de Hooch zugeschriebene Bild sowohl in den Figuren, wie im Licht recht schwach zu sein scheint. Terborch ist durch ein feines Bildnis und durch das für ihn sehr bezeichnende Motiv eines Mädchens bei der Toilette vorzüglich vertreten. Unter den beiden Jan Steen soll der mit dem pikanten Motiv einer jungen Dame, die auf dem Bettrande sitzend einen Strumpf anzieht, auch koloristisch ein kleines Meisterwerk sein, wie es der Künstler nicht häufig wieder geschaffen hat. Adriaen van Ostade tritt mit drei Bildern feinster Qualität auf. Unter den »Meistern der belebten Landschaft« ragen Isaak van Ostade mit einem Winterbild und Aelbert Cuyp hervor. Aber auch Philips Wouwerman interessiert durch drei feine Bilder, in welchen nicht wie gewöhnlich die Figuren, sondern das Landschaftliche überwiegt. Die Werke Cuyp's, dessen wahre Grösse man früher nur in England kennen lernen konnte, beginnen jetzt wieder nach dem Festlande zurück zu wandern. Zwei von den vier Bildern der Sammlung Kann zeigen nicht nur seine Meisterschaft in der duftigen Wiedergabe goldigen Sonnenlichtes, sondern sind auch von einer Grösse in der Silhouettenwirkung, sei es einer Baum- oder Tiergruppe, dass sie einen monumentalen Charakter bekommen. Das Bild »Kühe im Stall«, also mit einem Innenraum, hat etwas merkwürdig modern Wirkendes, Impressionistisches. Den Monumentalsten unter den Landschaftsmalern Hollands, Jacob Ruisdael, lernt man in der Galerie Kann durch sechs charakteristische Gemälde kennen, die sich über seine ganze Schaffenszeit verteilen. Die grossen Gegensätze von Licht und Schatten, ihr Kampf in den geballten Wolken, sowie die Projektion und der Reflex davon auf der Landschaft, die stolzen Umrisse im Winde rauschender Gruppen uralter riesiger Bäume, das reiche Leben grosser Wasserstürze, die befreiende Weite tiefer Fernsicht lassen ihn als Dramatiker unter den Landschaftern erscheinen. Jedes von Ruisdael's Bildern bei Kann ist in diesem Sinne eine neue und bedeutende Individualität. Von dem Landschaftsmaler, der nicht nur als Schüler, sondern auch als nicht weniger hoch Stehender neben Jacob Ruisdael genannt werden muss, von Meindert Hobbema, sind unter den vier Bildern der Sammlung Kann besonders bedeutsam das frühe, sich noch eng und mit bewunderungswürdigem Verständnis an den Lehrer anschliessende herrliche Bild eines Waldrandes und, nach Bode's Versicherung, das der Höhe seiner Schaffenszeit angehörende Bild einer Dorfstrasse. Leider ist die Reproduktion des letztgenannten Gemäldes eine der wenigen nicht ganz gelungenen, da das Klexige allzu viele Feinheiten ertränkt. Ein Aart van der Neer mit einer an Rembrandts Landschaften erinnernden Grössenwirkung, zwei äusserst »luftige« Jan van Goyen und zwei Flussufer Salomon Ruisdaels von feinster malerischer Qualität schliessen neben einem weniger bedeutenden Willem van de Velde die Reihe der Landschaftsbilder. Von dem grössten spezifischen Bildnismaler Hollands, Frans Hals, sind vier vorzügliche Bildnisse vorhanden. Das Tierbild und das Stilleben werden repräsentiert durch Meisterwerke von Melchior d'Hondecoeter und Abraham van Beyeren.

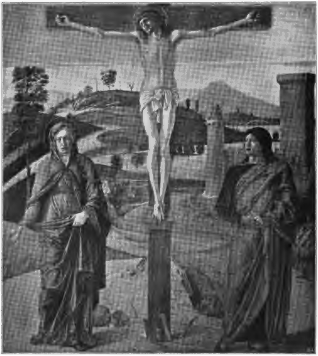
Hieran schliessen sich als gegenständlich zusammengehörig Stilleben der vlämischen Meister Jan Fyt und Adriaen van Utrecht. Der Hauptmaler der vlämischen Schule, P. P. Rubens, kann sich in dieser Galerie nicht mit Rembrandt messen. Rubens eignet sich wegen des Mangels an intimer Wirkung und wegen des grossen Formats seiner bedeutendsten Werke überhaupt wenig für eine Privatsammlung. Dennoch sind die vier Bilder, welche Herr Kann von ihm besitzt, jedes in seiner Art, von hohem künstlerischen Wert. Die grosse Skizze zu dem ehemaligen Altargemälde der Jesuitenkirche zu Gent, das sich jetzt im Museum zu Brüssel befindet und das Martyrium des heiligen Liévin darstellt, übertrifft an einheitlicher Meisterschaft das unter Mithilfe von Schülern ausgeführte Werk. Das Halbfigurenbild Meleager und Atalante ist das Original zu der Kasseler Atelierwiederholung und das früher fälschlich Kaiser Matthias genannte Bildnis gehört zu den besten des Künstlers. Unter den fünf van Dyck der Sammlung sind namentlich die drei in Italien entstandenen ausgezeichnet: eine aus Florenz stammende »Heilige Familie« unter sehr günstiger Einwirkung Tizian's, das ergreifende Bildnis einer Dame aus dem Genueser Geschlecht Durazzo mit abgehärmten, interessanten Zügen, und ein Bildnisstück mit drei Halbfiguren von einer bei van Dyck seltenen Schlichtheit in der Naturwiedergabe. Je ein gutes Bild des »kleinen van Dyck«, Gonzales Coques, und des jüngeren David Teniers, und zwei vortreffliche Adriaen Brouwer beschliessen die stattliche Reihe der vlämischen Bilder. Mit Recht hebt Bode die hohe künstlerische Bedeutung Brouwer's, dem er nächst Rubens und van Dyck den ersten Platz in der vlämischen Kunst anweist, hervor, während er das Sinken des David Teniers an Schätzung in unserer nur auf rein künstlerische Qualitäten Wert legenden Zeit betont.

Seit einem Lustrum hat Herr Kann auch begonnen Gemälde des 15. Jahrhunderts von Italienern und Niederländern zu sammeln. Unter den ersteren befinden sich zwei hochbedeutende Stücke. Das eine, eine Kreuzigung von Giovanni Bellini, ist kunstgeschichtlich noch mehr als künstlerisch bemerkenswert. Es bereichert in sehr dankenswerter Weise die Zahl der Jugendbilder dieses Meisters, welche sich noch eng an Mantegna anlehnen. Der Kopf des Heilands mit seiner tiefen Schmerzempfindung, deren Herbheit in milder Schönheit gelöst wird, gehört zu den ergreifendsten, die in den Darstellungen dieser Scene gemalt worden sind. Das zweite Gemälde ist das Profilbildnis der Giovanna Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo, die Originalaufnahme zu der Darstellung dieser Dame auf der »Begegnung zwischen Maria und Elisabeth« im Chor von Santa Maria Novella zu Florenz, ein Werk, welches die Intimität eines Niederländers mit der monumentalen Empfindung eines Italieners vereint. Unter den Altniederländern ragen ein Bildnis von Roger van der Weyden, ein Bild von Dirk Bouts, zwei Altarflügel von Hans

Memling und eine Madonna vom Meister des Todes der Maria hervor.

Die spätere Zeit, das 18. Jahrhundert, repräsentieren einige italienische, französische und englische Meister.

Hohe Kennerschaft und fein gebildeter Geschmack haben diese Galerie zusammengebracht. Unermüdliche Sorgfalt in der Ausnutzung der Vorteile moderner Reproduktionstechnik haben sie weiten Kreisen zugänglich gemacht. Ein kenntnisreicher Gelehrter hat durch einen knappen aber inhaltvollen Text dafür gesorgt, dass ihre Schätze richtig verstanden werden. M. G. Z.



Kreuzigung von Giovanni Bellini.
Paris, Sammlung Kann.

Digitized by Google

BÜCHERSCHAU

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke. Von *Friedrich Haack.* Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1900.

Die Zahl der vortrefflichen Monographien über altdeutsche Künstler hat sich wieder um die vorliegende vermehrt.

Im Vorworte kommt der Verfasser auf die Entstehungsgeschichte der Monographie und die Art seines Arbeitens zu reden. Dabei spricht er auch von Morelli's Ohren- und Händetheorie. Ich habe mich seiner Zeit sehr darüber gewundert, wie man Morelli zum Erfinder der richtigen »Gemäldeerkennungsart« hat machen können. Jetzt, hiess es damals, ist endlich der Welt kundgegeben, auf welche Art man Gemälde prüfen muss; vorher gab es nur eine verschwommene allgemeine Empfindung, mit der man zu Werke ging und sich natürlich fürchterlich täuschte. Das war aber gänzlich falsch, denn kein wirklicher Kenner hat jemals Kunstwerke beurteilt nicht bloss durch Eingehen auf den geistigen Inhalt derselben, als auch durch Vergleich bestimmter und charakteristischer Einzelheiten.

Haack's Studie gewinnt vor allem auch durch das unparteiische Urteil über den Künstler. Leicht wird in Monographien der Behandelte einseitig überschätzt, ja in grotesker Weise angepriesen. Das kann man von Haack nicht sagen; Herlin wird nach seinen Vorzügen und Schwächen genau dargestellt, und ich wüsste nicht, wie seine »Stellung in der Kunstgeschichte« (p. 70 ff.) anders gefasst werden könnte. Unstreitig hat man früher Herlin's Einfluss auf die oberdeutsche Malerei übertrieben. Der Künstler ist ja interessant durch die Thatsache, dass er in den Niederlanden selbst von Roger van der Weyden gelernt hat, aber als Künstler kam der ziemlich hausbackene seinem Vorbild lange nicht gleich, und wenn er auch zweifelsohne Einfluss auf manche Oberdeutsche, besonders auf die Ulmer Schule gehabt, der praeceptor Germaniae superioris ist er doch nicht gewesen, dazu hätte es einer andern kräftigern Individualität bedurft.

Über den Geburtsort des Künstlers herrschen sehr verschiedene Ansichten. Haack weist meines Erachtens unwidersprechlich nach, dass die Worte des Nördlinger Bürgerbriefes »Maister Fridrich Hörlin von Rotemburg maler« Herlin's Abstammung von Rotenburg ob der Tauber beweisen. Des Meisters Geburtsjahr nimmt Haack um 1435 an; auch dies wird sich von der Wahrheit wenig entfernen. Um 1455 mag er seine Wanderjahre angetreten haben; im Jahre 1459 malte er bereits in Nördlingen und zwar schon als unverkennbarer Nachahmer der flandrischen Kunst. Vom Jahre 1461 an erscheint er in den Urkunden der Reichsstadt im Ries. Der Verfasser glaubt, dass Herlin in Nördlingen ansässig geblieben ist und die Dinkelsbühler und Bopfinger Werke auch in seiner Heimat selbst gemalt hat, nur lässt er die Möglichkeit durchblicken, dass Herlin im Laufe des Jahres 1466 nach Rotenburg zur Anfertigung der dortigen Tafeln übergesiedelt und dann bis in 1467 dort geblieben sei. Am Margaretentag (10. Juni) 1467 erhält Herlin das Nördlinger Bürgerrecht. Von 1469 bis 1475 ist er »eine Art wohlbestallter Ratsmalermeister« gewesen. Man weiss ja, wie diese alten Künstler auch zu handwerklichen Arbeiten zugezogen wurden, aber gerade bei Herlin kann man es in ganz instruktiver Art nachweisen. Vermählt war er mit Margareta Berlin und gewann mit ihr neun Kinder; auf dem Altar von 1488 in Nördlingen hat er sich mit seiner ganzen Familie dargestellt. Seine Söhne Hans, Jörg und Lucas wurden ebenfalls Maler, und noch bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts vererbte sich in der Familie der gleiche Beruf, jedoch kam keiner dieser Nachkommen über das Handwerkliche hinaus.

Als frühestes bekanntes Werk weist der Verfasser Altarflügel von 1459 in Nördlingen und München (Nationalmuseum) auf. Ich hatte zuerst im Dezemberheft 1867 der »Zeitschrift für bildende Kunst« die beiden im Nationalmuseum als »unbekannt« geltenden Bilder dem Herlin zugeschrieben, und es kam dann auf meine Veranlassung dieser Name in den 1868 erscheinenden Führer der Sammlung. Dass Haack nunmehr die Richtigkeit der Bestimmung durch Auffindung zweier dazu gehöriger Tafeln in Nördlingen nachweisen konnte, freut mich. Auf diese lässt der Verfasser den ehemaligen Hochaltar der Georgskirche in Nördlingen folgen; er setzt ihn nach 1459, aber vor 1466. Für die Jakobskirche in Rotenburg malte Meister Friedrich 1466 den Hochaltar. Ein Jahr später ist das Marienbild ebendaselbst entstanden. Vom Jahre 1472 datiert der Hochaltar der St. Blasiuskirche zu Bopfingen. Im Jahre 1488 entstanden das Ecce homo und das Familienbild, beide in Nördlingen. Ob die Flügel des Seitenaltares in der Dinkelsbühler Georgskirche von Herlin herrühren, hält Dr. Haack für zweifelhaft. Leider kann ich dieselben nicht aus eigener Anschauung beurteilen; die mitgeteilten Photographien zeigen allerdings ein auffallend Herlin'sches Gepräge. Der Verfasser streicht ferner eine Anzahl Gemälde, die dem Herlin zugeschrieben wurden. Soweit ich die Thatsachen beurteilen kann, sind seine Ansichten begründet.

In dankenswerter Weise sind dem Werkchen sechzehn Lichtdrucktafeln hinten beigegeben. *Wilh. Schmidt.*

* * *

Notiz

Wir haben an dieser Stelle noch eine Unterlassung gut zu machen. Als wir im Dezemberhefte die Originalradierung von Heinrich Reifferscheid in München veröffentlichten, fügten wir ihr nicht, wie sonst hier üblich, einen Lebensabriss des Künstlers bei. Er ist 1872 in Breslau geboren, besuchte in Bonn das Gymnasium und fing an, seine künstlerische Ausbildung in Berlin und München, hier auch bei P. Halm, zu nehmen. Später hat er sich besonders dem Naturstudium hingegeben, wovon seine radierten Blätter aus dem Schwarzwalde, der schwäbischen Alb und vom Rhein Zeugnis ablegen. Er scheint am meisten Begabung für einfache Landschaften mit weiter Ferne zu haben, die er in anspruchsloser Technik, aber mit erfreulicher Wirkung wiedergiebt. Von seinen radierten Porträts haben wir im Jahre 1899 (Heft 5) schon eine gute Probe gebracht.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

JOZEF ISRAELS

(Nachdruck verboten)

WER zum erstenmale in seinem Leben auf die Jagd geht, hat immer Glück; wer aber auch nur einigermassen gescheit ist, versucht es nicht zum zweitenmale.

Nach dem günstigen Erfolge, den die paar Seiten gefunden haben, die ich über Degas veröffentlicht hatte, — sind sie doch sogar ins Russische übersetzt — hatte ich mir das Schreiben hoch und heilig verschworen. Siegreich hatte ich den Lockungen der Verleger widerstanden, und nur einer, der jemals Druckerschwärze geleckt hat, kann nachfühlen, wie schwer das ist.

Da traf sich's an einem schönen Septembertage im vergangenen Jahre, als ich mit Israels vor seinem Pavillon in Scheveningen nach dem Lunch Kaffee trinkend und Cigaretten rauchend sass, dass die Unterhaltung — wie das nicht selten unter Kollegen — auf die Kritik fiel. Und plötzlich sagte der Meister: »Wie über Degas sollten Sie mal über mich schreiben«. Und im Nu waren alle meine guten Vorsätze dahingeschwunden, vor der freudigen Hoffnung, meiner Liebe und Verehrung für Israels öffentlich Ausdruck geben zu dürfen. Schon am nächsten Tage fuhren wir nach dem Haag und suchten im Atelier das nötige Material an Zeichnungen, Radierungen, Photographien, das den Text begleiten sollte, zusammen.

Bis hierher ging alles ganz famos.

Aber als ich mich nun an die Arbeit machte, sah ich ein, dass ich Israels viel zu sehr liebe, um über ihn schreiben zu können. Denn man kann eigentlich nur über die Schwächen eines Künstlers schreiben: woher denn auch die meisten Kritiker ihren Helden zu »zerreissen« pflegen (was, nebenbei bemerkt, viel amüsanter ist). Um aber einem grossen Künstler wahrhaft gerecht zu werden, müsste man seine Kunst in Worte fassen können: man müsste mit Kunst schreiben. Nur ein lyrischer Dichter könnte Israels ganz gerecht werden, denn Israels' Malerei ist ein Farbe gewordenes Gedicht; ein schlichtes Volkslied, kindlich, im biblischen Sinne einfältig; alles Gemüt, Empfindung und nochmals Gemüt.

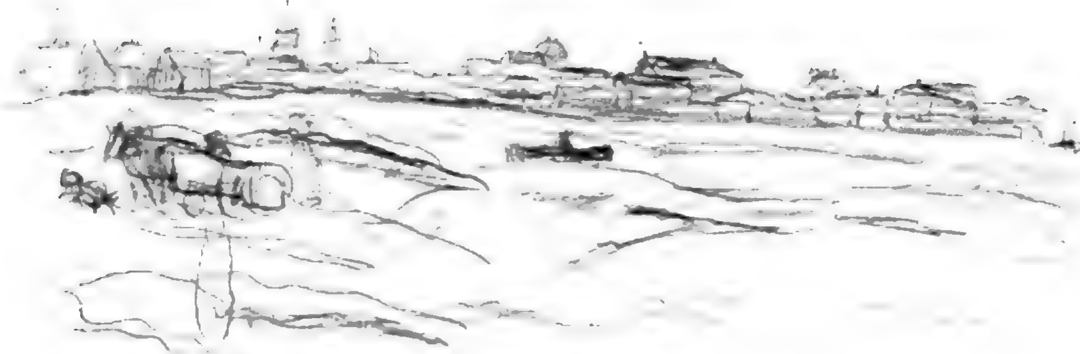
Israels sagte mir mal: »Ausser Millet giebt es keinen Maler, der so wenig zeichnen und malen konnte wie ich, und dabei so gute Bilder gemacht hat«.

Mit andern Worten: wie Millet, ist auch Israels kein Talent, doch — ein Genie.

Beiden fehlt, was mit Recht als das Kriterium des Talents angesehen wird: die behende Leichtigkeit, die Natur wiederzugeben. Statt den Gegenstand zu zeichnen, notiert ihn Israels oft in sein Skizzenbuch, er schreibt auf, wo sich ein Schrank, ein Stuhl oder eine Kuh befinden. Es ist sicherlich ein nicht zu unterschätzendes Zeichen von Talent, wenn einer einen Akt herunterstreichen kann, wie die preisgekrönten, welche dutzendweise an den Wänden der Malschulen in Paris oder Antwerpen hängen. Aber aus ihren Verfertigern wird schliesslich im besten Fall ein Cabanel oder Bouguerau; meistens bleiben sie ihr Leben lang der »Ancien prix de Rome«. Selbst das mit grösstem Talent gemalte Bild bleibt ohne den göttlichen Funken

Sämtliche über dies Heft verstreute Handzeichnungen sind von Jozef Israels.

Digitized by Google



— gemalte Leinwand. Erst das sogenannte Genie flösst dem Bilde das Leben, die Seele ein: die gemalte Leinwand wird zum lebendigen Kunstwerk.

Israels steht heute in seinem 78. Lebensjahre; er ist in Holland, was bei uns Menzel ist, und wie beim Erscheinen Menzel's im Café Frederich einer dem andern zuflüstert: »da kommt Menzel«, so zeigt ihn ein Badegast dem andern, wenn der kleine alte Herr — er ist beinahe ebenso klein wie Menzel — am Strande von Scheveningen spazieren geht.

Als ich mal vor Jahren in Delden, einem Städtchen unweit der deutschen Grenze, mit Israels auf der Studienreise war, kam ein braver Bürger des Orts auf ihn zu »ob er der grosse Meister wäre, dessen Bild er in der Zeitschrift gesehen hätte, er möchte ihm die Hand drücken und seinen Kindern erzählen, dass er mit Israels gesprochen«.

In Deutschland dagegen ist Israels' Name, ausser bei den Künstlern, wenig bekannt, und jeder Landsmann, der nach Holland kommt, meint ihn »entdeckt« zu haben.

Wer in Berlin aus der alten Gemälde-Sammlung in die National-Galerie oder in München aus der alten in die neue Pinakothek tritt, glaubt sich, sozusagen, in eine andre Welt versetzt. In Holland kann man nach den alten Bildern noch die modernen ansehen: es ist Fleisch von ihrem Fleische.

Die modernen Holländer haben von ihren Vorfahren eine gewisse malerische Kultur geerbt, die selbst unsern bedeutendsten Meistern, wie Menzel oder Böcklin fehlt. Ein Genie kann es sich schon gestatten, barbarisch zu sein; aber die grosse Mehrzahl, die bekanntlich nicht aus Genies besteht, muss den Mangel durch Kultur zu ersetzen suchen.

Vor etwa zwanzig Jahren traten die Holländer zum erstenmale geschlossen im Münchener Glaspalast auf und erregten bei den Künstlern — die in München zugleich das einzige Publikum bilden — ungeheures Aufsehen. Was uns frappierte, war die malerische Kultur. Ein jeder strebsame junge Mann pilgerte nach Holland, er brachte den Holzschuh und die weisse Haube und die lange Tonpfeife von dort mit; das holländische Fenster mit den kleinen Scheiben im Lot wurde Mode, der Aufschwung, den die deutsche Malerei in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebte, beruhte nicht zum mindesten auf dem Einfluss der Holländer, und die Münchener Secession quittierte nur dankend darüber, als sie Israels zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. Denn Israels hat die moderne holländische Schule geschaffen: ob Bosboom Kirchen-Interieurs, Maris Stadtansichten, Mesdag Marinen, Mauve Kühe und Schafe malt, ein jeder verdankt ihm etwas, grade wie jeder Maler heutzutage etwas von Manet hat.

Nicht einmal das Handwerk in der Kunst lässt sich beweisen; und nun gar, was darüber hinausgeht, d. h. wo die Kunst anfängt, gehört dem Gebiete der Aesthetik an. Und Anatole France hat ganz recht: »die Aesthetik hat keinen festen Untergrund; sie ist ein Luftschloss«. Selbst die sogenannten allseitig anerkannten Kunstwerke — der einzige Rettungsanker auf dem wogenden Meer der Aesthetik — erweisen sich bei näherer Betrachtung als höchst schwankend. Die Renaissance zog Virgil dem Homer vor, Friedrich der Grosse war einig mit seinem ganzen Zeitalter, wenn er Voltaire höher schätzte als Shake-

Nach einer Photographie von A. Braun, Dornach.

ERWARTUNG. GEMÄLDE VON JOZEF ISRAELS.

19*

Digitized by Google

speare; Frans Hals' Doelenstücke, Haarlems heutiger Ruhm und Stolz, lagen bis Mitte des 19. Jahrhunderts aufgerollt auf dem Bodenraum des Rathauses. Rembrandt, dessen Ruhm heut selbst den Raffael's überstrahlt, wurde im 18. Jahrhundert den damaligen Modemalern nachgesetzt. Und nun gar bei den Modernen und in heutiger Zeit, wo jeder wie am politischen Leben so am künstlerischen teil zu nehmen sich für berechtigt hält; wo in den Kunstanschauungen nichts beständig ist als der Wechsel; wo eine Richtung, eben erst als die allein seligmachende ausposaunt, morgen schon zum alten Eisen geworfen wird.

Man sollte überhaupt nicht so viel von »Richtungen« sprechen, als ob die Richtungen den Künstler machen und nicht umgekehrt. Der alte Schadow pflegte seinen Schülern, die ihre schlechte Arbeit mit dem schlechten Zeichenmaterial zu entschuldigen suchten, zu antworten: »Mein Sohn, der Bleistift ist nicht dumm«. Die Richtung ist nur das äussere Gewand eines Künstlers, steckt ein Kerl dahinter, so ist die Richtung gut; auch in der Kunst macht der Rock nicht den Mann.

Was Fromentin von Rembrandt sagt: »Il a bien peint parce qu'il a bien senti« passt auf keinen lebenden Maler besser als auf Israels: er malt gut, weil er gut empfindet. Und wie Rembrandt, empfindet er mit den Figuren, die er malt; er betrachtet die Welt nicht mit Lächeln oder spöttisch, oder von oben herab, sondern mitleidsvoll. Daher das an Rembrandt gemahnende Pathos, das den Beschauer erbeben lässt, obgleich sich nur die alltäglichsten Vorgänge im Bilde abspielen. Wie sein grosser Landsmann weiss er sich des Alltäglichen zu bedienen, um das Erhabene auszudrücken. Jeder Schulmeister freilich könnte ihm sämtliche Fehler in jedem Bilde nachweisen und ich glaube, dass jeder Schulmeister meint, es besser machen zu können. Auch kann er es nach schulmeisterlichen Begriffen besser. In der bildenden Kunst legt der Kritiker immer noch im wahren Sinne des Wortes den Massstab an das Werk, ob die Figur auch die vorgeschriebenen $7^1/_2$ Kopflängen hat, ob sämtliche Regeln der Anatomie, Perspektive u. s. w. ordentlich befolgt sind, wie es einem »akademischen Maler« zukommt.

Natürlich ist Korrektheit eine schöne Sache, aber sie ist nicht das Wesen der Kunst. Mit der grössten Leichtigkeit könnte man jedem Rembrandt oder Frans Hals Verzeichnungen nachweisen, aber trotzdem ziehe ich die verzeichneten Rembrandt's und Frans Hals' den formvollendetsten van Dyck's oder van der Helst's vor. »Man kann zum Vorteil der Regeln viel sagen; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck zerstören.« Das sagt Goethe, der »zielbewusste Klassiker«, und zwar zu einer Zeit, wo die Excellenz die umstürzlerischen Tendenzen der Jugend längst abgelegt hatte.

Israels wurde er selbst erst in einem Alter, in dem die meisten Maler bereits ihr Bestes geleistet haben, und wenn er das Unglück gehabt hätte in seinem 40. Jahre zu sterben, wäre Holland um einen seiner besten Söhne ärmer. Bis zu seinem 40. Lebensjahre malte er — wie die andern: Bilder aus der holländischen Geschichte, ja sogar einen Luther, die Bibel übersetzend. Erst in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts hat er sich selbst gefunden; in Zandvoort, einem kleinen Stranddorf in der Nähe Haarlems, fing er an, das Leben der Fischer zu malen, zuerst mit etwas sentimentalem Beigeschmack: wie die Kinder ihren Vater vom Schiff heimgeleiten, die Frau sorgenvoll auf die stürmende See blickend; wie gesagt, noch etwas zu thränenreich. Aber von der Sentimentalität arbeitete er sich bald zum wahren Gefühl durch und schafft nun die Werke, die ihn zum grossen Meister stempeln, Werke von einer Innigkeit

EIN SOHN DES ALTEN VOLKES.
GEMÄLDE VON JOZEF ISRAELS.

Digitized by Google

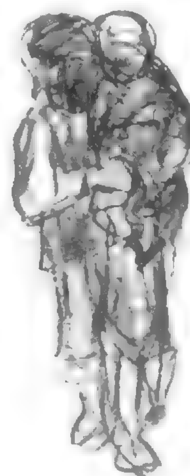
der Empfindung, von einer monumentalen Grösse, von einer Breitzügigkeit der Komposition, die man nur noch bei Millet findet; wie er denn der einzige ist von allen Malern des 19. Jahrhunderts, der dem grossen Franzosen an die Seite gesetzt werden dürfte. Beiden gemeinsam ist ein gewisser sacerdotaler Zug, die Kunst ist ihnen Religion, daher der feierliche Ernst, der aus ihren Bildern spricht; weil sie aus Überzeugung gemalt sind, wirken sie überzeugend. Beiden gemeinsam die Schlichtheit und Einfachheit, das Höchste, aber auch das Schwerste in jeder Kunst; aber während Millet, der herbere, männlichere, mehr Gewicht auf die Zeichnung, wie der Bildhauer vor allem auf die Silhouette legt, ist Israels, der zartere, weichere, mehr Maler. Sein Hauptgewicht legt er auf den malerischen Ton. Israels' Palette ist nicht reich, aber er weiss die wenigen Farben aufs reichste zu nuancieren. Ohne Rembrandt auch nur im mindesten etwa in den äussern Mitteln nachzuahmen, haben seine Bilder einen Gesamtton, der an seinen grossen Landsmann erinnert. Wie Rembrandt's sind auch Israels' Bilder tief gestimmt, aber immer blond, weil jeder Ton in ihnen trotz seiner saftigen Tiefe von Reflex umgeben ist. Israels bewahrt daher seine Bilder vor dem gräulichsten Fehler, den ein Bild in malerischer Beziehung haben kann, nämlich dass es schwarz erscheint.

Aber auch darin ähnelt er Rembrandt, dass er mehr Luminarist als Kolorist ist. Jede einzelne Lokalfarbe ordnet sich dem Gesamtton unter und ist in Licht und Schatten aufgelöst. Auch komponiert er nicht sowohl auf Farbe wie auf Licht; der Gang des Lichtes bestimmt die Komposition des Bildes, das Licht des Fensters, der helle Fleck der Haube muss gerade an der Stelle sitzen, wo er sitzt.

Die Bilder der Düsseldorfer oder Münchener Genremaler könnten, ohne wesentliches einzubüssen, auch grau in grau gemalt sein; ja sogar reproduziert erscheinen sie koloristischer als im Original, weil die Reproduktion die Feinheit der Charakteristik wiedergiebt, während die Mängel in der Farbe, die dem Original anhaften, verschwinden. Bei Israels hingegen ist die Farbe ein integrierender Bestandteil der Bilder, er charakterisiert mit der Farbe; die Farbe ist ein ihm notwendiges Ausdrucksmittel, nicht eine mehr oder weniger überflüssige Zugabe; er geht von der malerischen Erscheinung aus.

Als gelegentlich der internationalen Ausstellung von 1896 Israels als Juror nach Berlin kam, führte er Menzel vor sein Bild »Der Kampf ums Dasein«, zwei Fischer, den Anker aus dem Meere ziehend. Nach den obligaten Komplimenten meinte Menzel, das Bild sei nicht gleichmässig genug durchgeführt, Israels hätte das den Hintergrund bildende Meer fleissiger durcharbeiten müssen, überhaupt sei das ganze Bild nicht »fertig« genug.

Ich führe dies Geschichtchen, das mir Israels selbst lachend erzählte, an, weil der Vorwurf, den Menzel darin unserem Meister macht, stets von der älteren Richtung der modernen gemacht wird: dass sie sich mit einer zu skizzenhaften Ausführung begnüge.



Schon Rembrandt schrieb, »dass Bilder nicht dazu gemalt wären, um berochen zu werden«. Auch dem Harlemer Publikum schienen die Porträts von Frans Hals wohl zu skizzenhaft, sonst wäre der Meister nicht in bitterster Armut gestorben. Ich glaube, das Publikum sieht Kunstfertigkeit für Vollendung an, ohne zu ahnen, dass eleganter Vortrag und virtuose Mache nur untergeordnete Fingerfertigkeiten sind gegen die wahre künstlerische Durchbildung. Als ob der stupendeste Klaviervirtuose, der mit der glänzend-

sten Technik Tonleitern spielt, deshalb der grösste Musiker wäre.

Es soll nicht etwa geleugnet werden, dass die Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel für den Künstler von grossem Wert ist, aber es versteht sich von selbst, dass jeder sein Handwerk ordentlich gelernt hat. Ein Kunstwerk ist vollendet, wenn der Maler das, was er hat ausdrücken wollen, ausgedrückt hat. Eine Zeichnung in wenigen Strichen und in wenigen Minuten hingeworfen, kann in sich ebenso vollendet sein, als ein Bild, woran der Maler jahrelang gearbeitet hat. Israels arbeitet in seiner Weise seine Bilder gerade so durch wie Menzel, aber er erstrebt etwas anderes als jener. Es ist klar, dass die Malerei, welche den grossen Eindruck der Natur wiedergeben will, das Detail der allgemeinen Erscheinung unterordnen muss, aber vollendet sie deswegen weniger? Ist ein Kopf von Velasquez weniger vollendet als einer von van Eyck? Im Gegenteil, Velasquez vollendet mehr, wenn er auch die tausend Fältchen der Haut, die Eyck mit wunderbarem Fleiss und hingebender Liebe malt, unterdrückt, denn er kommt dem Eindruck der Natur — und das ist doch die Aufgabe der Malerei — näher. Die moderne Malerei sucht nicht den Gegenstand wiederzugeben, sondern die Reflexe der Luft und des Lichtes auf die Gegenstände. Genau dasselbe, was die eigentlichen Maler unter den Alten auch gemacht haben.

Überhaupt ist es fast komisch, zu sehen, dass gerade die ältere Richtung gegen die Modernen stets die Alten ins Feld führt, ohne zu bemerken, dass die Modernen den Alten viel näher stehen als sie. Unter dem Firnis und der Patina der Jahrhunderte sehen sie nicht mehr das Wesen. Es ist kein Zufall, dass gerade die Kunstgelehrten, die von der alten Kunst herkommen, die Bode, Bayersdorfer, die Tschudi, Seidlitz, Lichtwark und wie sie alle heissen, zu einer Zeit, als man für die moderne Richtung nur Spott und Hohn hatte, sich ihrer angenommen haben. Sie erkannten aus dem Studium der alten Kunst deren Verwandtschaft mit der neuen, dass die moderne Kunst dasselbe Ziel erstrebte, was eine jede Kunst erstreben muss: die individuelle Naturauffassung. Hierin sollen uns die alten Meister Vorbilder sein — nicht in ihren Äusserlichkeiten.

Es ist ein Unsinn, einen Bismarck malen zu wollen, der wie von Rembrandt oder Velasquez gemalt aussieht.

Neben der zu skizzenhaften Ausführung wirft man Israels und der modernen Richtung überhaupt mangelhafte Zeichnung vor. Weil Israels das Hauptgewicht auf die Malerei legt, zeichnet er deshalb noch nicht schlecht. Gerade so wie ein schlecht gemaltes Bild deshalb noch nicht gut gezeichnet ist. Der Kontur macht nicht etwa die Zeichnung aus, und Velasquez zeichnet nicht etwa schlechter als Dürer und Holbein, weil er statt des Konturs, die den malerischen Eindruck zerstören würde, die Töne flächenartig aneinandersetzt. Gerade im Gegenteil; je vollendeter ein Bild gemalt ist, d. h. je näher es dem Eindruck der Natur kommt, desto besser muss es gezeichnet sein: sonst würde dieser Eindruck nicht hervorgerufen werden. Je näher die Hieroglyphe der Natur kommt — und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe — desto besser muss sie gezeichnet sein.

DER WITWER. GEMÄLDE VON JOZEF ISRAELS.

Digitized by Google

Israels liebt die Dämmerung, wenn die Konturen der Gegenstände ineinander verschwimmen; das Enveloppierte zieht er dem Bestimmten vor, das Träumerische der Abendstunde der grellen Sonne, das Geheimnisvolle, das uns mehr ahnen als sehen lässt, in einer nur ihm allein gehörenden Technik: kaum ein fester Strich im Bilde, nichts Materielles, alles durchgeistigt, keine Farbe, alles Ton; das Ganze mehr auf die Leinwand hingehaucht als gemalt.

Was ich aber vor allem an ihm liebe, ist sein Temperament. Wenn ich es nicht wüsste, jedes seiner Werke würde es mir sagen, dass er nichts auf der Welt mehr liebt als die Malerei. Nicht mit der behaglichen Liebe des Ehemanns, mit der die Metsu, Mieris oder Dou malen, sondern mit der heissen, ungestümen Leidenschaft des Liebhabers schafft er seine Werke. Trotz seiner Jahre hat er sich die Seele des Jünglings bewahrt. In jedem seiner Bilder ein Ringen, jener Moment im Kampfe mit dem Engel, wo Jakob sagt: »ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!« Er arbeitet mit höchster Konzentration aller seiner Kraft, während er arbeitet, ganz dabei, alles andere vergessend. »Wie der Handelnde«, nach Nietzsche's Ausspruch: »wissenlos. Er vergisst das, was hinter ihm liegt, und kennt nur ein Recht: das Recht dessen, was jetzt werden soll.« Unzufrieden übermalt er oft in ein paar Stunden das ganze Bild, an dem er monatelang gearbeitet hat, mit grösster Rücksichtslosigkeit ganze Stücke, die vollendet waren, opfernd; aber dadurch giebt er dem Bilde jene Frische wieder, die wir an der Skizze bewundern, jene Frische, die durch langes Überarbeiten dem Bilde abhanden kommt und nur durch flüssiges Ineinandermalen erzielt werden kann.

Israels ist aus den kleinsten Verhältnissen emporgewachsen. Mühevoll musste er sich in Amsterdam, wo er sich nach seinen Wanderjahren festsetzte, mit Porträtmalen seinen Unterhalt verdienen. Auch darin Rembrandt ähnlich, wohnte er im Judenviertel, und oft genug, wenn er an dem Hause vorüberging, in dem sein grosser geistiger Vorfahre gewohnt und gearbeitet hatte, wird er sich aus seiner Misere zu ihm emporgerichtet haben. Rembrandt wurde sein Erzieher. Wie Rembrandt, so entnimmt Israels die Anregung zu jedem Bilde, zu jeder flüchtigsten Zeichnung, der Natur. Aber wieder wie Rembrandt kopiert er sie nicht, sondern er verarbeitet sie zum Kunstwerk.

Je naturalistischer eine Kunst sein will, desto weniger wird sie in ihren Mitteln naturalistisch sein dürfen. Der Darsteller des Wallenstein, der — wie bei den Meiningern — im echten Koller und Reiterstiefeln aus der Zeit auftritt, macht nicht etwa dadurch einen wahreren Eindruck: der Schauspieler muss seine Rolle so spielen, dass wir glauben, er stecke in echtem Koller und Reiterstiefeln. Israels wirkt naturalistischer als unsre Genremaler, nicht obgleich, sondern weil er weniger naturalistisch malt als sie; was wir um so deutlicher sehen können, als er sich oft im Sujet mit ihnen begegnet. Nehmen wir z. B. die »Salomonische Weisheit« von Knaus — eins der meist bewunderten, und mit Recht bewunderten Bilder der deutschen Genremalerei — und daneben Israels' »Ein Sohn des Alten Volkes«. Knaus zeigt uns einen alten Juden, wie er sein Enkelkind in die Geheimnisse des Trödelhandwerks einweiht; köstliche Figuren, jeder kleinste Zug, jede Bewegung der Natur abgelauscht und bis in die feinsten Details wiedergegeben. Bei Israels dagegen nur eine Figur: ein armer Jude, einfach, ohne jede Bewegung vor seinem Trödelladen sitzend. Das ganze Bild liegt in dem Ausdruck des Kopfes, alles andere durch ein paar Farbenflecken kaum angedeutet. Aber in dem Antlitz des Mannes, der die Hände ineinander gefaltet ruhig dasitzt, verspüren wir den tausendjährigen Schmerz, von dem Heine singt.

Die deutschen Genremaler illustrieren mehr ihren Gegenstand; sie suchen mehr das Anekdotische, die charakteristische Zufälligkeit. Israels hingegen unterdrückt alles Detail; er sucht das Typische; statt der verstandesmässigen Analyse die dichterische Synthese.

Weil Israels' Bilder mehr wahr gedacht, als wahr gemacht sind, wirken sie wahrer. Den Beweis für die Wahrheit seiner Kunst kann der Maler nur dadurch erbringen, dass er uns überzeugt. Bis dahin lachen wir ihn aus. Die sprichwörtliche Dummheit des Publikums, einen grossen Künstler bei seinem Auftreten verkannt zu haben, besteht in nichts weiter, als dass es eine Sprache nicht verstanden hat, die es noch nicht gelernt hatte. Oft leider ist der Künstler dem Publikum um Generationen voraus: Millet oder Manet haben ihren Ruhm nicht mehr erlebt. Israels hatte das Glück schon bei Lebzeiten verstanden zu werden. Freilich drückte er sich in der allgemein verständlichen Sprache des Herzens aus; er schlug die Töne des Gemüts an, die jedem vertraut sind. Seine Popularität verdankt er — wie jeder Künstler — seinen Sujets; seine Berühmtheit aber — und man kann sehr populär sein, ohne berühmt zu sein und umgekehrt — verdankt er seinem Genius.

Es ist das charakteristische Merkmal des Genies, dass seine Äusserung als notwendig empfunden wird. Israels Bilder erscheinen uns heut notwendig: es musste ein Künstler die Schönheiten Hollands, die seit den alten Meistern gleichsam brach lagen, wieder von neuem entdecken.

Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt, und es ist kein Zufall, dass Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem durchsichtigen Schleier umfluten, verleihen dem Lande das spezifisch Malerische; die wässerige Atmosphäre lässt die Härte der Konturen verschwinden und giebt der Luft den weichen silbrig-grauen Ton; die grellen Lokalfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe: alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet. Dazu die Ebene, die das Auge meilenweit ungehindert schweifen lässt, und die mit ihren Abstufungen vom kräftigsten Grün im Vordergrunde bis zu den zartesten Tönen am Horizont für die Malerei wie geschaffen erscheint. Vielleicht ist Italien an und für sich pittoresker als Holland; aber wir sehen Italien nur noch in mehr

oder weniger schlechten — und meistenteils mehr schlechten — italienischen Veduten: Italien ist zu pittoresk. Holland dagegen erscheint auf den ersten Blick langweilig: wir müssen erst seine heimlichen Schönheiten entdecken. In der Intimität liegt seine Schönheit. Und wie das Land so seine Leute: nichts Lautes, keine Pose oder Phrase.

Mit der ganzen Innerlichkeit seiner Nation und seiner Rasse versenkt sich Israels in die Natur, dorthin, wo sich die Äusserungen des Gefühlslebens am naivsten zeigen: in das Leben der Armen und Elenden. Wohl mit Voreingenommenheit für sie, aber nicht etwa in tendenziöser Weise wie der politische Parteigänger. Israels schildert die Mühe und Arbeit wie der Psalmendichter, der das Leben köstlich nennt, wenn es Mühe und Arbeit gewesen. Aus Israels spricht Versöhnung, etwas von der heiteren Ruhe des Philosophen, der alles verzeiht, weil er alles versteht.

Nichts liegt Israels ferner als die Brutalalität, und fast sind wir geneigt, in der Epoche von Bismarck und Nietzsche einen gewissen Zusatz von Brutalität für ein notwendiges Ingredienz des Genies zu halten.

Israels ist kein Übermensch, und — was heutzutage seltener — er will keiner sein. Mensch sein genügt ihm.

Nichts Harmloseres als die Erlebnisse und Begebenheiten, die er in seinem Buch »Spanien« erzählt. Der Reiz beruht allein in der Persönlichkeit des Verfassers. Auf die Frage, wie er zu seinem schönen, klaren Stil gekommen, antwortete Goethe: »Ganz einfach; ich liess die Verhältnisse auf mich wirken und suchte den passendsten Ausdruck, sie darzustellen.«

Israels' Werke sind — was die Werke eines jeden Künstlers sein sollten — der Reflex seiner Seele. Schlicht und ungeschminkt malt er — ganz unoffiziell, nicht wie »der berühmte Meister«. Die Einfachheit

Panorama von Tanger. Von Jozef Israels.

ist sein Stil; er gebraucht nicht zehn Worte, wo er mit einem auskommen kann; die charakteristische ist ihm die schöne Linie; seine Kunst ist dekorativ, aber keine Dekoration. Was er nicht klar auszudrücken vermag, scheint ihm, wie, ich weiss nicht welcher Franzose sagt, nicht klar gedacht zu sein.

An Möricke schrieb Schwind 1867: »spricht der ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen, bloss Malerei — der soll sich wundern, was die in ein paar Jahren für ein Geschmier hervorbringen«.

Heut nach 30 Jahren hat sich »das Geschmier«, welches Schwind schaudernd vorahnte, die Welt erobert: die Errungenschaften des Impressionismus sind zum Gemeingut der Malerei geworden. Es soll nicht etwa geleugnet werden, dass der Impressionismus über Israels hinausging, aber nimmt ihm das auch nur ein Tipfelchen von seiner Bedeutung? Wäre er — Israels, wenn Manet ihn hätte beeinflussen können? Liegt nicht in seiner Einseitigkeit dem Impressionismus gegenüber der Beweis für die Kraft seiner Überzeugung?

Israels malt noch — Bilder; Bilder mit litterarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken. Manet malt das, wenn es ihn malerisch reizt. Ihm ist die Malerei Endzweck.

Nur in den technischen Ausdrucksmitteln kann man von einem Fortschritt in der Kunst reden; die Kunst als solche schreitet nicht fort. So oft sich eine Persönlichkeit in ihr offenbart hat, ist sie am Ziele angelangt. So kann man von Raffael oder Rembrandt sagen, dass sie vollendet waren, und insofern können wir es nicht besser machen wollen. Aber wir können etwas anderes wollen, denn die Kunst ist unendlich wie die Welt: sie ist die Welt. Es führen viele Wege nach Rom, aber jeder Künstler muss seinen eigenen gehen.

»In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen« wie in der Religion, so in der Kunst. Und wie jeder wahrhaft Fromme, welchen Bekenntnisses er auch auf Erden gewesen, in den Himmel, so wird jede wahrhaft künstlerische Persönlichkeit, in welcher Richtung sie sich auch dokumentiert haben möge, zur Unsterblichkeit eingehen.

MAX LIEBERMANN.

Digitized by Google

ENGLISCHE KUNST IM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS[1])

VON MAX SCHMID-AACHEN.

MAN spricht so oft in der Politik vom europäischen Konzert, und man könnte doch dies Bild mit viel mehr Glück in der Geschichte der europäischen Kunst gebrauchen. Wie ein Instrument nach dem anderen einsetzt, das Thema aufnimmt, mit den ihm eigentümlichen Mitteln fortführt, wie bald alle Instrumente zu einem Fortissimo sich vereinen, dann wieder einzelne eine ganz neue, nie gehörte Melodie entwickeln, so greifen auch die Völker nacheinander ein in die grosse Kunstsymphonie, um ein jedes seinen Part nach Kräften selbständig durchzuführen und doch in stetem Zusammenhang mit den anderen, in steter Harmonie mit dem Ganzen. Im 18. Jahrhundert hatten die romanischen Völker dominiert, es schien, als ob die germanischen nur die Begleitung zu spielen hätten. Nur für den aufmerksamen Lauscher mochten schon in dieser Begleitung neue Motive anklingen, und ganz besonders in der Stimme, die aus dem Inselreiche Grossbritannien ertönte. Lange genug hatten hier fast nur fremde, zugewanderte Solisten gewirkt. Seit Jahrhunderten fanden italienische, französische, niederländische und deutsche Architekten, Maler und Bildhauer im Lande Beschäftigung, während zugleich die Meisterwerke aller Schulen und Zeiten in den Palästen der Vornehmen aufgehäuft wurden. Aber England hat doch immer auf jene Zugewanderten starke Einwirkung geübt, und die meisten änderten im Zusammenleben mit dem eigenartigen und eigenwilligen Volksstamm ihre Kunstweise, passten sich den nationalen Eigentümlichkeiten an.

Doch erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt in England stärker die Fähigkeit hervor, eigene Kunst ohne Anlehnung an kontinentale Bewegungen zu schaffen, bis es endlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts soweit erstarkt ist, um nun seinerseits offen die Führerrolle auf dem Kontinent zu übernehmen, auf den es bis zu einem gewissen Grade seit fast hundert Jahren hier und da eingewirkt hatte. Dieser Thatsache ist sich die deutsche Kunstgeschichtsforschung allerdings erst in den letzten Jahren bewusst geworden. Anders wäre es nicht zu erklären, dass sie bis etwa zum Jahre 1890 die moderne englische Kunst fast ganz ignorierte.

Zunächst freilich bedurfte man in England noch der fremden Führung und es ist merkwürdig, dass in dem freiheitlichen, der Individualität, der persönlichen Neigung soweit irgend möglich Rechnung tragenden England gerade der strengste aller architektonischen Lehrmeister Herrscher war, dass die englische Baukunst im 17. Jahrhundert durch Inigo Jones völlig dem grossen Vicentiner Palladio unterworfen wurde. Seine ernste Regelrichtigkeit beeinflusst auch noch Christopher Wrens genialen Bau, die 1675 bis 1720 errichtete St. Pauls-Kathedrale zu London. Als kühne Äusserung des neu erwachenden künstlerischen Schaffensdranges ragt sie hinein in den Beginn des 18. Jahrhunderts, äusserlich ein Produkt italienischer Kunst, in ihrer Grundrissbildung allerdings unter dem Einfluss altenglischer Kirchenbauten. Und so bleibt es im 18. Jahrhundert. Kirchen, Paläste und Landhäuser bewahren zuweilen heimische Grundformen, hier und da werden englisch-gotische Motive eingefügt. Aber äusserlich unterwerfen sie sich ganz den Gesetzen der italienischen Baukunst, die bald strenger, nach Palladio, bald freier im Sinne des Barock angewandt werden. Und diese Unterwürfigkeit ist so gross, dass die freiere französische Kunst, die den ganzen Kontinent sich unterthan machte, kaum Einfluss gewinnt, dass an der englischen Architektur Rokoko und Zopf fast spurlos vorübergehen, nur im Kunsthandwerk zur Geltung kommen.

Der vornehme Engländer verlangte eben, wie der Italiener und Franzose jener Zeit, strenge Grösse, wünschte, dass die Fassade seiner Sommerresidenz klassischer Schmuck, ein vornehmer palladiesker Portikus, Gebälk und Giebel zieren sollen. Der Monumentalbau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter Georg II. (1727—1760) kann vollends der Rustikageschosse, der durch antike Säulenstellungen zusammengefassten Stockwerke, der hohen Kranzgesimse und Balustraden nicht entbehren. Wenn

[1]) Anm.: Dieser Aufsatz ist mit Bewilligung des Verfassers aus einer demnächst bei E. A. Seemann erscheinenden Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts entnommen.

James Gibbs (1674—1754) die Kirche St. Martins in the Fields errichtet (1721—1726), so versäumt er nicht, einen stattlichen Portikus von sechs korinthischen Säulen vorzulegen, über dessen Giebel dann der hohe, merkwürdig zusammengesetzte, in einem Obelisken endende Glockenturm der Kirche emporwächst. Im Innern ist das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Nebenschiffe mit einer Folge von Kuppeln gedeckt und die Gewölbe ruhen auf hohen korinthischen Säulen, denen nach römischer Art noch ein Gebälkausschnitt als Kämpfer aufgesetzt ist. Die Radcliffe-Bibliothek zu Oxford baut Gibbs nach dem Muster italienischer Centralbauten; auf einem Rustikageschosse mit derben Portalen setzt ein zweigeschossiger Rundbau mit durchlaufenden doppelten korinthischen Säulen auf, darüber Tambur und Kuppel. Wie darin eine Bibliothek praktisch unterzubringen sei, scheint ihm geringe Sorge zu machen. Hauptsache ist die Säulenordnung, und in der That hat er hier, wie in dem Senatshaus zu Cambridge, diese mit einer erfreulichen Frische und Energie, bei aller Richtigkeit doch derb und kraftvoll gehandhabt. Eine verwandte Natur ist der ältere Dance, dessen Mansionhouse zu London (1739—1752) mit seinem Streben nach malerischer Gliederung aber strenger Detaillierung wohl der Beachtung wert ist. Freilich hat man hier, inmitten des tollsten Citytreibens, dazu niemals Zeit.

Nüchterner als der derbe Gibbs ist Kent (1684 bis 1748), führender Architekt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er wird durch den in Architektur dilettierenden Earl of Burlington beim Bau des Burlington House mit seiner klassisch italienischen Fassade unterstützt, errichtet dann aber Bauten, wie Holkhamcastle (Norfolkshire) Devonshirehouse (Picadilly), die in der strengen schmucklosen Behandlung der Details noch weiter gingen, vielfach an den späteren reinen Klassizismus erinnern, und wie Gurlitt in seiner Geschichte des Barockstils hervorhebt, »das ganze spätere Rüstzeug des sogen. Empirestiles unter dem Decknamen Palladios« bringen. Etwas freier behandelt ist das »Horse Guards« benannte Militärdienstgebäude in London, freundlich und gefällig, ja spielend und kleinlich detailliert, aber ebenso jedes ornamentalen Details entbehrend wie das für General Wade in Great Burlington Street errichtete Wohnhaus, mit seiner eisig strengen Fassade, die aber als klassisch damals höchlichst bewundert wurde. Die Innenräume waren hier freilich so ungemütlich, dass Lord Chesterfield seinem Freunde Wade den Rat gab, sich gegenüber ein Haus zu mieten, um in Behagen die Schönheiten der Fassade geniessen zu können.

Unter Georg III. (1760—1820) wächst jene durch Kent inaugurierte nüchtern klassizierende Strömung trotz mehrfacher Rückschläge zum Palladianismus ständig an. Sie wird vertieft durch die wissenschaftliche Erforschung der antiken Denkmale, an der England hervorragenden Anteil nimmt. Hatte man bisher die Antike nur durch Vermittlung der italienischen Lehrbücher kennen gelernt, so entsteht auch in diesem nordischen Lande eine ungeheure Sehnsucht, das Altertum, Rom sowohl als Hellas, ohne fremde Vermittlung zu schauen. Dawkins Bouvery und Wood entdecken 1751 die Sonnenstadt Palmyra und geben 1753 und 1755 ein Werk heraus über diese der spätesten römisch-orientalischen Kunst angehörigen, gewaltigen Baureste. In dem gleichen Jahre 1751 öffnet sich Stuart und Revett der Blick für die unendliche Grazie und fein abgewogene Schönheit der Parthenontrümmer, und 1762 erscheinen ihre »Antiquities of Athen«. Die 1734 in London gegründete »Society of Dilettanti« giebt auf Grund von Chandler's Reisen durch Griechenland 1766 dessen »Travels in Greece and in Asia Minor« heraus. Spätrömische Kunst, schon durch die Publikation über Palmyra verbreitet, wird durch Robert Adam's Forschungen im diokletianischen Palaste zu Spalato noch gründlicher bekannt.

So reichem neu andrängenden Stoffe gegenüber konnte man nicht im alten Geleise weiter gehen. Es beginnt die Rückkehr zur Antike, die hier, wo das Rokoko niemals zur Herrschaft gekommen war, auch seiner Ueberwindung durch den französischen Louis XVI. Stil nicht bedurfte. Schneller als auf dem Kontinent geht man daher zum plumpen, schmucklosen Dorismus über. Die englische Kunst unter Georg III. bleibt aber mehr im Zusammenhang mit Italien, und wie dort wird Palladio langsam verdrängt durch Pompejanisches, Römisches und Unteritalisch-Griechisches. Sir William Chambers (1726 bis 1796) freilich, einer der gesuchtesten Architekten jener Zeit, lässt sich in keine Formel bannen, empfängt auch französische Anregungen neben italienischen. Denn er genoss Clérisseau's Unterricht in Rom, wo er 1750—55 studierte, nachdem er, aus Schweden gebürtig, in England erzogen, längere Zeit in China geweilt hatte. Chambers war eben ein beweglicher und vielseitiger Mann, ein dekoratives Talent, der in seinen Wohnbauten und Pavillons bald strenge dorische Ordnungen und schwere Quaderungen, bald leichte, mehr französische Formen oder italienische Renaissance anwandte, aber auch die Gotik, arabische und chinesische Architektur. Etwas französisch zopfig ist auch der 1776—1786 errichtete Mittelbau von Sommerset-House, mit seiner erkünstelt schweren Rustikahoffassade, im ganzen errichtet er aber 1776 bis 1786 den mittleren Teil des Sommerset-House wieder im reinsten palladianischen Stile, ein Bauwerk, das ebensogut in Florenz, Berlin oder Paris hätte stehen können, so sorglich ist es nach der Regel und Ordnung erbaut. Auch bei der Erweiterung im 19. Jahrhundert durch Smirke und Pennethorne wird das alte Vorbild beibehalten, so dass dieser riesige, angeblich 3600 Fenster enthaltende Bau mit seinen strengen korinthischen Dreiviertelsäulen und Pilastern, mit seinem endlos hingedehnten gewaltigen Kranzgesims, seiner musterhaften Durchbildung eher einen festländischen, allen Neuerungen abholden Architekten vermuten liesse, als den beweglichen Chambers.

Chambers' Schüler James Gandon (1742—1823), der in Dublin die Börse und das Zollhaus errichtet, hält sich an die antikisierenden Entwürfe seines Meisters, ebenso William Thomas, der 1782 bei

Schloss Stockpole (Pembrokshire) eine Dependance errichtet, die in ihrer trockenen, schmucklosen Gestalt, mit Nischen und Flachreliefs an der Front, schon ganz zum Neuklassizismus (Empire) übergeht. Mit grösstem Erfolge wirkt in dieser Richtung der Schotte Robert Adam (1728–1792), der durch seine Publikation über den Diokletianspalast zu Spalato sich als gelehrter Kenner der spätrömischen Baukunst erwiesen hatte. Er, wie sein Bruder James Adam († 1794) suchen an ihren Bauten durch Strenge und klassische Einfachheit zu gefallen. Es beginnt der Verzicht auf alles überflüssige Ornament an der Rahmung der Fenster, die einfach rechteckig, nur mit einem schlichten Giebel, oder halbkreisförmig gebildet werden, die schmucklose Gestaltung der Friese und des Kranzgesimses, die Einführung schlichter dorischer Säulen und Pfeiler, freilich noch toskanisch-dorischer mit Basis, der den römischen Thermen entnommenen Halbkreisfenster, die im Kellergeschoss oder auf einem Gurtgesims aufsitzend im Hauptgeschoss oder schliesslich im Giebel auftreten und überall etwas Erkünsteltes, Unnatürliches haben. Adam liebt die knappe Profilierung, die Zusammenfassung mehrerer Fenster unter einem Architrav. Was für den Empirestil kennzeichnend war, findet sich bei ihm z. B. an der 1789 errichteten Fassade des College zu Edinburgh, einem ernsten kräftigen Bau von grossen ruhigen Verhältnissen, am Register Office zu Edinburgh. Gesucht erscheint dagegen seine Anlage des Landschlosses Keddlestone Hall in Derbyshire, mit palladianischen Reminiscenzen in seinem Rustikaunterbau, dem Portikus über der halbrunden Freitreppe, hinter der sich ein vom Pantheon-Vorbild beeinflusster Kuppelraum verbirgt. In London baut er und seine Brüder das Adelphi-Theater, legt den Fitzroy Square, Portlandplace und Finsbury-Square an, und inmitten so vieler Umbauten hat sich doch heute noch hier und dort ein Rest jener, oft schon stark hellenisierenden Werke der Gebrüder Adam erhalten, deren Namen sogar eine stille Seitenstrasse am Strand trägt. Adams Entwürfe für Innendekoration, für Möbel und Geräte, die übrigens den Zusammenhang mit Piranesi nicht verleugnen, zeigen die neuklassizistische Übertragung der antiken Bauglieder ohne Rücksicht auf Zweck und Material der Stühle, Tische u. s. w. Wie die Adams, so baut Carr von York. In Harewood House (Yorkshire) wiederholt er das typische Landhaus mit Portikus, das Fergusson so scharf kritisiert, weil es mehr zum Ruhme des Erbauers als zur Bequemlichkeit der Bewohner zu dienen scheint, neben einer riesigen Prunkhalle von 40 Fuss Höhe nur erbärmliche Wohnräume, oft in Anbauten, aufweist.

Aber England hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr gethan als nur seinen Teil zur Wiederbelebung antiker Baukunst beizutragen. Es rüstet sich jetzt, eine Führerrolle im Geistesleben der europäischen Völker zu übernehmen, es begeistert mit seinen von echter Humanität getragenen Forderungen, andererseits mit seiner von zartester Empfindsamkeit durchwebten Poesie die Dichter und Denker aller Völker. Die aufstrebende Weltmacht, die ihre Bürger weithin durch alle Länder führt, giebt Mittel und Gelegenheit, freien Blickes die Kunst der ganzen Welt zu prüfen, vieles Wertvolle dem Mutterlande im Original zuzuführen. In Privatsammlungen zunächst, dann in öffentlichen Museen werden so gewaltige Kunstschätze dauernd aufgestapelt, wie sie nur noch Napoleon zeitweise in Paris vereinen konnte, freilich ohne die Kraft, zu erhalten, was er erworben. Während in dem Frankreich der Revolution und des Kaiserreiches unendliche Kunstschätze zerstört wurden, während das alte Kunstland Italien sich auflöst und Deutschland an seiner Zerrissenheit verblutet, schreitet England, im Innern frei, nach aussen völlig ungehemmt, voran und erfüllt sich allmählich mit künstlerischer Kultur, so wie einst das barbarische Rom durch die geraubten Spolien hellenischer Kunst zivilisiert wurde.

Unverkennbar ist die germanische Besonderheit dieser Kultur; im Gegensatz zu dem romanischen Kultus der schönen Form die germanische Richtung auf das Inhaltliche, das Bemühen, nicht nur mit dem Gefühl, sondern vor allem mit dem Verstande die Kunst sich zu erobern, das Bedürfnis nach litterarischer und wissenschaftlicher Grundlage im künstlerischen Schaffen, das in den klassizierenden Schöpfungen dieser Epoche triumphiert.

Neben dieser oft mehr den Verstand als das Gefühl befriedigenden klassizistischen Strömung, neben dieser Verehrung für das Fremde erwächst den Engländern auf der Basis der Weltherrschaft eine starke Freude an nationaler Besonderheit, das Gefühl, ein allen anderen Völkern überlegenes Volkstum zu besitzen. Es entwickelt sich ein romantisches, echt germanisches Naturgefühl im 18. Jahrhundert am frühesten gerade in England und Schottland. Die Dichter zuerst erwehren sich des Gekünstelten und Regelrechten, sie singen im Volkston schlichte Gesänge zum Lobe der Heimat, zum Ruhme der einfachen ländlichen Natur. Die tiefe Empfindung der alten heimischen Dichtungen wird begriffen. Allan Ramsay sammelt (1724) altschottische Lieder, und ebenso William

Robertson. Macpherson dichtet 1769 jenen Ossian, dessen nebelhafte Reckengestalten so lange als altgaelische Originalschöpfungen ganz Europa mit schwärmerischer Begeisterung erfüllten. Percy rettet die Reste altenglischer Dichtung. Die Naturwahrheit in Shakespeare's Schöpfungen, die wilde Grossartigkeit seiner Phantasie, das urwüchsig Germanische seiner Gestalten wird wieder verstanden. Thomson besingt in seinen Seasons die Schönheit der Natur und eine Fülle von Empfindung für das Ungekünstelte, für den Zauber der nicht durch Menschenhand entstellten Landschaft wird frei. Gegen Lenôtres und der anderen Franzosen Streben, selbst die Gärten architektonisch auszubauen, die Büsche zu geschnittenen Hecken, die Bäume zu kunstvoll geformten Pyramiden oder Kugeln zu schneiden, die Blumen regelmässig geordnet zu ornamentalen Teppichbeeten zu vereinen, gegen all diesen Zwang bäumt sich die Empfindung auf. Dieselbe Sehnsucht nach Einfachheit und Natürlichkeit, die William Kent's poesielosen klassizierenden Fassaden alle Reize nimmt und nur eine leere Grösse lässt, führt im Gartenbau zur Aufnahme des reinen Naturparks im Gegensatz zu den, von der Hand des Architekten streng gegliederten französischen Parkanlagen.

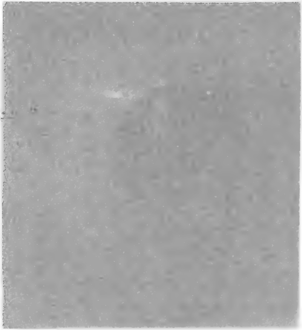
Kent verdammte jene mächtigen Stern-Allen, jene Gartenterrassen, jene von Bassin zu Bassin herabstürzende Wassermassen. Er schuf künstliche Wildnis, scheinbar regellose Baumgruppen, unter denen verstreut strohgedeckte Ställe und einsame Hütten sich bergen, kleine Flüsse sich hinschlängeln. Von der wirklichen Natur unterscheiden sich seine englischen Parks nur dadurch, dass in ihnen die Scenerien auf engem Raume zusammengedrängt werden, die sonst auf langer Wanderung etwa sich bieten.

Kent's Auffassung der Gartenbaukunst wurde erst viel später die herrschende in England. Zunächst wurde sie zurückgedrängt durch eine andere mehr gezierte und sentimentale Richtung. Von China her erhält man Kunde von der Art, natürliche Gärten zu schaffen. Spencer berichtet 1743 davon, William Chambers, der selbst China bereiste, giebt 1757 seine »Designs of Chinese Buildings« und 1772 die »dissertations on oriental gardening« in London heraus. Auch Chamberts liebt die englische Landschaft mit ihren Wiesenplänen, durch welche in ungezwungener Anmut die Wege sich schlängeln, mit dem nicht in Stein gefassten, sondern frei über Kies und Felsen hinflutenden Wasser, mit seinen in dunkelen Klüften rauschenden Strömen, seinen mannigfaltigen, schön gestalteten Baumgruppen. Aber diese Gärten sind nur dann des Philosophen und des Denkers würdig, wenn malerischer Sinn, die Natur verbessernd, Landschaftsbilder schafft, die auch den feingebildeten Geist rühren durch allerhand poetische Zuthaten, durch gotische Ruinen und antike Tempel, durch chinesische Türme und arabische Moscheen, durch Naturbrücken und Einsiedeleien, durch Grabmonumente und Trauerweiden, durch Aeolsharfen und Ritterburgen romantischen Gemütern poetische Emotionen gewährt, Freude und Trauer, Schrecken und sanfte Rührung erzeugt. So geht von England und Schottland die grosse Revolution in der Gartenbaukunst aus, die aber noch langdauernder Klärung bedurfte, ehe sie zum reinen Naturgenuss sich läutert.

Mit dem Naturgefühl erwacht auch das Heimatsgefühl, es belebt sich der Sinn nicht nur für heimische Dichtung, sondern auch für heimische Baukunst, für das Mittelalter, für die Gotik, deren Monumente in England noch in so grosser Zahl teils wohlerhalten, teils in poesievollen Trümmern standen, ja, deren Anwendung wenigstens im Kirchenbau niemals ganz aufgehört hatte. Die Phantasie der Dichter belebt nun Kirchen, Klöster und Schlösser mit klagenden Mönchen und speerschwingenden Rittern, mit lieblichen Königstöchtern und finsteren Kriegsleuten. Aber neben der poetischen Verherrlichung setzt auch sofort eine wissenschaftliche Forschung ein, deren Anfänge in dem Prachtwerke »Monasticon Anglicanum« vorlagen. 1742 erscheint Betty's Gothic Architecture. 1756 werden »die Kathedralen zu Canterbury und York« publiziert, 1787 eine Beschreibung der Kathedrale von Salisbury, im folgenden Jahre das »Monasticon Eboracense« u. s. w.

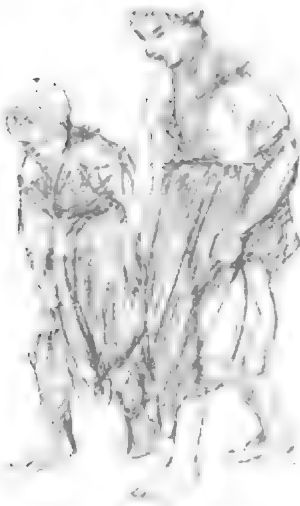
Die Gotik hatte ja den palladianischen Klassizismus noch beeinflusst, der, wenn auch alles Einzelne streng klassisch gebildet war, in der Anlage des Kirchen-Innenbaues, in der Entwicklung der Türme, das gotische System nachklingen liess. Wren hatte gelegentlich gotische Ornamentmotive verwertet. Jetzt wird wieder eifriger die Gotik benutzt, allerdings nur Einzelheiten herübergenommen; ein paar runde Türme zu beiden Seiten der Fassade, vier Pfeiler auf den Ecken des Turmes, die Spitzbogenform einiger Fenster, oder die Anbringung ungeheuerlich grosser Schiessscharten genügt, um den Traum einer altenglischen gotischen Kunst dem Beschauer vorzuzaubern. Aber mochte diese Gotik des 18. Jahrhunderts in England noch so missverstanden sein, aus ihr erwuchs doch jene spätere gründliche Kenntnis der heimischen

Digitized by Google



Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.

Digitized by Google



Kunst. Schon Kent und nach ihm Chambers hatten seit der Mitte des Jahrhunderts gelegentlich bei Parkdekorationen künstliche Ruinen, gotische Türme und dergl. angewandt, sogar kunstgewerbliche Entwürfe gotisiert. Die erste bewusste, beabsichtigte Anwendung der Gotik auf einen Landhausbau wird dann nach Fergusson durch den Dichter des Castle of Otranto, durch Horace Walpole (1716 bis 1797) herbeigeführt, der 1753 in Strawberry Hill ein kleines Grundstück kaufte und auf ihm, angeblich nach dem Vorbilde von Yorkminster und anderen Kirchen 1760—1770 ein Landhaus errichtet, das zwar die Grundform der früheren englischen Landhäuser behielt, aber im Innern reichlich mit gotischen Details geziert war.

Auch der schottische und englische Adel begann auf seinen Landsitzen gotischer Kunst Einlass zu gewähren. Schon vor 1750 hatte in Schottland William Adam († 1748), Vater der vorgenannten Brüder Robert und James Adam, das mächtige, streng symmetrisch gebaute Douglas-Schloss mit Rundtürmen, Zinnenkranz und gotischen Fenstern geschmückt, hatte Robert Morris Inverary Castle (1744—1761) nach diesem Muster gebaut. Aber es war wohl mehr eine Laune der altschottischen Geschlechter, eine stolze Erinnerung an einstige grosse Zeiten gewesen, die den klassizierenden Meistern solche Abweichungen aufzwang. Jetzt aber nehmen nicht nur Schlösser, auch Kirchen immer häufiger Spitzbögen und Strebepfeiler an, wie ehemals St. Johns in Liverpool, oder wie die 1789 von Dance d. J. erbaute Fassade der Londoner Guildhall nach Kingstreet hin, eine höchst abenteuerliche und doch höchst lehrreiche Theatergotik, mit den unmöglichsten Profilen, den merkwürdigsten Ornamenten und einem unermüdlich wiederkehrenden Spitzbogenmotiv.

So steht am Ausgang des 18. Jahrhunderts die englische Baukunst in voller Entwickelung. Klassische und romantische Vorbilder werden gleich eifrig studiert, die palladianische Überlieferung weicht der Kenntnis der antiken Originale, und ein lebhaftes Streben, ein frischer Schaffensdrang belebt die Künstler.

Die überall sichtbare grössere Selbständigkeit der englischen Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts macht sich auch im Kunstgewerbe bemerkbar, in dem man bisher ganz unter fremdem, besonders holländischem Einfluss gestanden. Die englischen Möbel erhalten jetzt durch die Anwendung des festen, einer sehr schönen rotbraunen bis dunkel schwarzbraunen Politur fähigen Mahagoniholzes einen eigenen Charakter. Auch in der Formengebung blieb man nicht bei Nachahmung des französischen Rokoko stehen, sondern verarbeitete dasselbe eigenartig, mischte es auch mit gotischen und chinesischen Motiven, darin der Stimmung folgend, die Chambers etwa in seinen Gartendekorationen anschlug. Chippendale, der 1754 in »the gentleman-and-cabinet-makers Director« ein Musterbuch dieses Stiles herausgab, wurde für die Neuzeit der typische Meister jener Richtung. Auch der später importierte Louis XVI. Möbelstil wurde unter Beibehaltung des Mahagoni-Materials etwas englisch steif, aber stilsicher umgeformt durch Thomas Sheraton (The Cabinet-maker and upholsterer's Drawing-Book) und Heppelwhite (The cabinet-maker and upholsterer guide, London 1789). Doch erlag dann auch die englische Möbeltischlerei dem neuklassizistischen Zuge, mit seinem Streben nach unsinniger Nachahmung antiker Bauformen im Mobiliar, wozu übrigens Robert Adam mit seinen an Piranesi gemahnenden Entwürfen frühzeitig Anstoss gegeben hatte.

Den bedeutenden Schöpfungen der englischen Baukunst stehen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keine gleichwertigen Leistungen der Malerei und Bildhauerei zur Seite. Fast ausschliesslich sind eingewanderte Maler thätig, meist Deutsche und Holländer. Die Spuren von Holbein's schlichter Naturnachbildung werden verwischt durch die glänzende, aristokratische, zugleich pathetische und sentimentale Weise van Dyk's. In England lebt der elegante Vlame andauernder nach als in seinem Heimatlande, und selbst die französische Porträtkunst, deren Vertreter James Thornhill war († 1734), kann die Erinnerung an ihn nicht verdrängen, die durch Peter van der Faes (Lely † 1680) und Thomas Hudson († 1778) lebendig erhalten wurde. Dieser unpersönlichen internationalen und jedenfalls gar nicht englischen Kunst wird dann im 18. Jahrhundert ein Ende gemacht durch das Dreigestirn Hogarth, Reynolds und Gainsborough, die, so verschieden untereinander, doch darin zusammentrafen, dass sie englische Eigenart in ihrem Kunstschaffen offenbarten.

Allein man sollte sich doch davor hüten, die Betonung dieser Eigenart zu übertreiben, sie gleichsam aus allem Zusammenhang mit der kontinentalen Kunst zu lösen.

Alle drei waren starke Talente, ein jeder hatte eine ausgesprochene Individualität und die Macht, sie zur Anschauung in seinen Werken zu bringen, und sicherlich unterscheidet sie das von früheren englischen Malern. Selbstverständlich ist auch, dass gewisse Züge ihrer Kunst, eben weil sie individuell war, uns speziell englisch anmuten müssen. Aber man sollte dabei doch nicht übersehen, wie stark im Grunde genommen, besonders in der formalen Wiedergabe, der Technik, der Zeichnung und Malerei diese drei fremder Kunstweise folgen und international sind, wie sehr ihnen allen dreien die herrschende französische Kunst und vor allem der in England allmächtige van Dyk den Pinsel führt.

Man hat Hogarth den Cimabue der englischen Malerei genannt, aber dieser Vergleich kann nur äusserlich in dem Sinne genommen werden, dass beide die Anfänge einer vaterländischen Kunst schufen. Während aber der grosse Italiener ausging von der Belebung monumentaler, doch in sich starr gewordener Formeln, während er von den Höhen der Kunst sein Licht strahlen liess, entzündet Hogarth seine Flamme in den Tiefen profanen Kleinlebens. Wie die holländische, wie germanische Kunst überhaupt, wächst auch die englische heraus aus dem Sittenbilde, dem Porträt und der Landschaft, das erste durch Hogarth, das zweite durch Reynolds, das dritte durch Gainsborough vertreten.

Es waren die Anfänge englischer Kunst eng verknüpft mit der kräftigen Entwickelung des bürgerlichen Lebens im England des 18. Jahrhunderts. Dieses gab Richardson's bürgerlichen Komödien, wie Hogarth's moralisierenden Erzählungen von der Unmoralität seiner Mitbürger die Grundlage, sicherte ihnen das Interesse der Menge. Unbekümmert um klassische Vorschriften, griff Hogarth (1697—1764) hinein in das Menschenleben seiner Zeit und schildert in Cyklen die Geschichte einzelner Stände. Starke Übertreibung aber scheint es, wenn man ihn wegen dieses Griffes in das Alltagsleben als einen Vorläufer, ja als den Vater des modernen Realismus feiern möchte. Man übersieht dabei, wie viel ihn trennt von unserem Realismus, dessen Verdienst es eben ist, Darstellung der Wirklichkeit ohne alle Nebenabsichten ermöglicht zu haben. Bei Hogarth aber stehen die künstlerischen Absichten, soweit von solchen die Rede sein kann, jedenfalls in allerletzter Linie. Er war der Sohn eines Schulmeisters aus einem Dorfe in Westmooreland, der als Korrektor später in einer Druckerei in London beschäftigt war und nebenher schriftstellerte. Schulmeisterlich, pädagogisch, moralisierend, mit der ausschliesslichen Absicht, durch drastische Beispiele die Mitmenschen vom Bösen ab, zum Guten hin zu leiten, sind auch des Sohnes Werke. So überraschend scharf Einzelheiten, seelische und physische Bewegungen beobachtet sind, so konventionell und typisch ist er doch in der Wiedergabe alles dessen, was nicht unmittelbar in litterarischem Sinne zur klaren Wiedergabe der Erzählung dient. Die Künste des Pinsels, die Reize der Farbe waren ihm zwar nicht so gleichgültig, wie dem deutschen Kartonzeichner. Er beherrschte sie und verwandte sie gelegentlich virtuos. Niemals aber nahmen sie ihn ganz gefangen, niemals schuf er ein Bild aus einem rein malerischen Bedürfnis, ohne moralisierende oder andere mehr praktische Zwecke. Bei einem Goldschmied, Elias Gamble, hatte Hogarth seine Lehrzeit durchgemacht und Zeichner ist er immer geblieben. Die dort erlernte Kunst des Gravierens veranlasste ihn schon früh zur Vervielfältigung seiner Kompositionen durch den Kupferstich, der übrigens auch die richtigste Ausdrucksform für Kunstwerke dieser Gattung war. Seine künstlerische Vorbildung war demgemäss höchst mangelhaft. Nie hat er eine Akademie besucht, niemals in Galerien kopiert, und aus dieser Not wusste er eine Tugend zu machen. Weil er nur das, was er selbst beobachtet, wiedergeben konnte, hat er eine gewisse Unabhängigkeit von fremden Einflüssen bewahrt. Doch ist nicht zu unterschätzen, was ihm sein offenbar vortreffliches Gedächtnis aus Stichen und Gemälden älterer Künstler an stereotypen Formen geläufig gemacht hat. Ein rastloser, scharfer Beobachter, unablässig Tag und Nacht skizzierend, alles Gesehene schnell zu einem belehrenden Bilde zusammenfügend, wusste er vortrefflich die Schäden und Mängel seiner Zeitgenossen in jener übertreibenden satyrischen, oft burlesken Form zu schildern, die so vielfach die Stärke englischer und amerikanischer Humoristen und Clowns auch heute noch bildet.

Der Engländer des 18. Jahrhunderts konnte mit Stolz darauf hinweisen, dass er vor allen anderen Nationen im Genuss wirklicher Freiheit und Unabhängigkeit seine bürgerliche Existenz gesichert habe. Hogarth aber sieht nur die Auswüchse dieser von ganz Europa beneideten Freiheit, sieht ein Volk, dessen niedere Klassen in plumper, gemeiner Zügellosigkeit toben, während die höheren Stände dem wildesten Genussleben, grauenhafter Unsittlichkeit verfallen sind. Unermüdlich durchwandert er alle Kreise der Gesellschaft, und wo er hinblickt, starrt ihm Schmutz, Elend, Gemeinheit in den unteren, masslose Lasterhaftigkeit in den oberen Schichten entgegen. Kennten wir die Engländer jenes Jahrhunderts nicht besser aus anderen Quellen,

es wäre unbegreiflich, wie sie ganz Europa als Muster und Beispiel damals vorschweben konnten. Hogarth aber lag wenig an der gerecht abwägenden Wahrheit. Er wollte rhetorisch übertreibend ergötzen, vielleicht auch war es ihm Ernst mit dem Wunsche, zu bessern und zu belehren. Ganz gewiss aber dachte er niemals daran, das Auge des Beschauers malerisch zu ergötzen.

Als Illustrator hatte er sich ein gewisses Ansehen verschafft und durch eine bittere Satire auf William Kent, den Günstling des Herzogs von Burlington, die Aufmerksamkeit eines vornehmen Hofmalers, des Sir James Thornhill (1676—1734) auf sich gelenkt. Ihm dankte er diese Gönnerschaft durch Entführung seiner Tochter. Nachdem er sich ausgesöhnt und zeitweise mit ernsthafterer Malerei der Gunst des versöhnten Schwiegervaters sich würdig zu machen versucht hatte, kehrt er wieder zu dem zurück, was ihm natürlich war, zur Schilderung der zeitgenössischen Unsitten in cyklischer Form. Die Londoner Halbwelt, ein Colonel Chartres, ein Reverend Parson Ford, die Kupplerin Mutter Needham, und die berüchtigte Hetäre Hackabout sollen ihm die Unterlage für die Erfindung des Lebenslaufs einer Dirne (1723, the harlots progress) gegeben haben. Aus dem Leben war auch gegriffen »The rakes progress« (1735), der Lebenslauf eines Liederlichen, und die berühmte »mariage à la mode«, die Konvenienzehe (1745), die wie kein anderes seiner Werke in Kupferstichen durch alle Welt verbreitet, auch heute noch am meisten beachtet wird. Wie ein adelsstolzer Mann seinen Sohn mit der Tochter eines reich gewordenen Krämers verheiratet, um sein Wappenschild zu vergolden, wie vom ersten Tage der Ehe an die beiden jungen Leute sich völlig gleichgültig sind, beide vor Langeweile zum Ehebruch schreiten, wie der getäuschte Gatte vom Verführer der Frau niedergestochen wird und schliesslich in der Verzweiflung um das Unglück ihres geliebten Verführers auch die junge Frau Gift nimmt, ist der erbauliche Inhalt dieser »mariage à la mode«. Jede Figur, ja die kleinen Nebendinge der Ausstattung haben Inhalt und Bedeutung, der durch Unterschriften in den Stichen betont, doch noch zu unendlichen Auslegungen sogenannter Kunstverständiger Anlass gab. Nichts hat über ein Jahrhundert hinaus so schädigend auf alle echte Kunst gewirkt, als der Wahn, dass mit dem Lesen solcher Bilderrätsel irgend welcher Kunstgenuss verbunden, oder daraus Kunstverständnis geschöpft werden könnte. Namentlich in Deutschland, wo durch schlechte Nachstiche Hogarth's weitschweifige Satiren unendlich verbreitet waren, kann man heute noch die üblen Einflüsse spüren. Und wenn man wirklich all dieses unkünstlerische, zur Hauptsache gewordene Nebensächliche zu übersehen versucht, lediglich auf geistvolle Beobachtung und Zeichnung hin die Gestalten prüft, wird man doch gestehen müssen, dass ein Chodowiecki mindestens ebenso momentan und lebensvoll in der Beobachtung, ein Gottfried Schadow unendlich ehrlicher und gesunder, weniger phrasenhaft und manieriert in der Empfindung war, als dieser boshafte und geschwätzige Engländer. Das hinderte freilich nicht, dass Hogarth mit seinen gestochenen Erzählungen in kürzester Frist einen Weltruhm erlangte, wie ihn kaum ein anderer durch die herrlichsten koloristischen Offenbarungen sich gewonnen hat, dass er, seit 1757 Hofmaler (Sergeant painter of the king), reich und hochgeehrt auf seinem Landhause zu Chiswick 1764 bestattet wurde.

Digitized by Google

Seine Genrebildfolgen blieben auch in der Folgezeit die Grundlage seines Ruhmes. Seine religiösen Gemälde hätten dem grossen Satiriker wohl Anlass zur Selbstverspottung geben können. Wie er theoretisch die s-förmige Linie des Rokoko als »Schönheitslinie« feierte, so war er auch bemüht, in der Praxis veraltete Formeln weiter zu pflegen. Sogar der Ruf, einer der ersten naturtreuen Porträtmaler in England gewesen zu sein, wird ihm von Reynolds (1723—1792) bestritten.

Auch Sir Joshua Reynolds' Vater war Schulmeister, Joshua sollte studieren. Aber durch die Lektüre von Richardson's Abhandlung über die Malerei wurde der Entschluss, Künstler zu werden, in ihm gereift. Ein schulmeisterlicher Zug, ein Überwiegen der Reflexion über das unmittelbar malerische Empfinden, tritt auch bei ihm hervor. Aber wie viel grösser und edler steht der Künstler vor uns, als Hogarth. Sein Lehrer war ein beliebter Modeporträtmaler, Thomas Hudson. Durch ihn wurde er in die Künste, Bilder durch angemessene Abwägung von Licht und Schatten zur Wirkung zu bringen, eingeführt. Die alten Niederländer und die späteren Italiener waren die Muster, und sie hat er später 1749—1752 mit Ernst und Erfolg noch auf seiner italienischen Reise studiert. Fast vergessen sind heute seine einst berühmten Historienbilder, wie der Tod des Kardinals Beaufort, der Ugolino im Hungerturm nach Dante, seine Lady Macbeth und sein junger Herkules. Was heute noch lebt von seiner Kunst, sind die Bildnisse bedeutender Männer und Frauen des damaligen England, die der rastlose Künstler in ungeheurer Zahl fertigte; spricht man doch von 750, andere sogar von 2000 Porträts seiner Hand. Reynolds verstand es, sich so zu geben, wie auch heute noch das englische Publikum es liebt, das für den in der Dachstube hungernden und ideale Werke schaffenden Künstler kein Verständnis, nicht wie das deutsche, den Nachruhm bereit hat, das in seinem praktischen Sinn den Maler vor allen hochschätzt, der als Gentleman auftritt, in einem vornehm ausgestatteten Hause seine Auftraggeber empfängt, nicht nur schweigsam malt, sondern geistreich zu unterhalten und übrigens auch litterarisch sich zu bethätigen weiss. Mit sicherem Instinkt war des Schulmeisters Sohn Reynolds auf dieses Ziel losgegangen und er erreichte, dass in seinem Heim die vornehme Welt ganz Englands plauderte und sich porträtieren liess. Wie wusste er dem vornehmen Modell zur Wirkung zu verhelfen! Nicht mit jener oft übertriebenen Geziertheit französischer Modellkünstler, denn für ihn war im Grunde doch van Dyk viel massgebender als Rigaud. Von van Dyk nahm er die vornehmen Allüren, die einfache aber gefällige Haltung und durch das Studium der grossen Venetianer gab er seiner Palette mehr Kraft und Nachdruck. Theoretisch beeifert er sich immer zu versichern, dass man der Natur allein als Anregerin folgen müsse, aber er ist klug genug, nicht in strenger Nachbildung aller Einzelheiten zu beharren. Auch von dem Porträt verlangt er eine Steigerung zum Erhabenen, zum Ideenreichen, nicht die Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern die Ähnlichkeit des Charakters, über die Wirklichkeit hinaus adelige, kraftvolle Erscheinung, wobei Michelangelo's Weise ihm als mustergültig vorschwebt. So musste seine Theorie ihn zu akademischer, eklektischer Kunst führen, hätte nicht ein gesunder Blick für das Wirkliche, eine natürliche Anlage zum Beobachten und ein hervorragendes Darstellungsvermögen ihn davor bewahrt, allzuviel von der Natur abzuweichen. Wie die französischen Porträtisten giebt er seinen Modellen erhabene Posen, ihren Zügen gesteigerten Ausdruck, und doch ist er daneben auch wieder voll feinsten Gefühls für alle Eigentümlichkeiten der Bewegung und Haltung, glückt ihm zuweilen eine völlig unbefangene Wiedergabe der Gestalt, eine Frische des Ausdrucks und eine Schlichtheit der Haltung, die ihn den besten Bildnismalern zur Seite stellt. Wie bezeichnend ist für seine Porträtdarstellungen jenes berühmte Bildnis der Schauspielerin Sarah Siddons, die sein Atelier betritt in einem Phantasiekostüm, mit malerisch umgeworfenem Mantel, und die er, der Erzählung nach, bittet, ihm die Idee zu einer tragischen Muse zu schenken. Wie die grosse Künstlerin sich theatralisch auf den Sessel niederlässt, so soll er sie gemalt haben, die Rechte lässig über die Stuhllehne gelegt, die Linke aufgestützt. Der Kopf, der auf der linken Hand leicht ruht, ist wie in momentaner Eingebung emporgehoben und die Blicke starr emporgerichtet. War es wirklich die schöne Sarah, die dem Maler die Idee gab, dann kam sie nicht unvorbereitet zur Sitzung. Sie muss vorher gründlich Michelangelo's Propheten und Sibyllen studiert haben. Vermutlich aber war es Reynolds selber, der sie auf diesen Gedanken brachte, der ihr so michelangelesk das Gewand legte und ihr die Haltung des Propheten Jesaias von der Decke der sixtinischen Kapelle soufflierte. Um die Ähnlichkeit voll zu machen, stehen auch hier links und rechts vom Throne im Hintergrunde zwei Jünglinge, nur dass sie nicht bloss als Echo der Stimmung in der Hauptfigur wirken, sondern im Zeitgeschmack durch allegorische Zuthaten als Genien des Dramas bezeichnet sind. Nicht höchster Naturalismus, sondern Eklektizismus spricht aus diesem vielgerühmten Bildnis zu uns.

Aber dass er gewaltig das Halbdunkel zu meistern wusste, in grossen Licht- und Schattengegensätzen das Bild räumlich vertiefte, lässt uns vergessen, dass Michelangelo's Riesenvorbild in den zarteren Formen des 18. Jahrhunderts reproduziert ist. Und sein berühmter Lord Heathfield, der vom Pulverdampf des verteidigten Gibraltar umwirbelt aus diesem dunklen Fond so wunderbar plastisch und doch in weichen Tönen herausgearbeitet steht, den Schlüssel der verteidigten Stadt pathetisch in der Hand! Wie wunderbar mischen sich bei ihm die Phrase in der Haltung mit redlichster Beobachtung in der Wiedergabe der Gesichtszüge, mit ihrer etwas gedunsenen Nase, den schwerhängenden Augenlidern, den aufgequollenen Formen der Backen und des Kinns.

Nicht umsonst war eben Reynolds der Mann der

Theorie, der Komposition nach den Regeln der Alten, der versuchte, die starke Malweise der grossen Venetianer mit der Übermenschen-Form des Michelangelo und schliesslich mit dem Zeitgeschmacke, der eben doch der des gemilderten Rokoko war, zu einem Ganzen zu verbinden. Selbst da, wo er die höchste Einfachheit, z. B. in der Wiedergabe von Kinderbildnissen, walten lässt, fühlen wir doch, dass seine Simplicity nicht eine echte, wie etwa bei Ludwig Richter, sondern eine gemachte, eine künstlerisch gesuchte ist. Wie die Watteau und Boucher war er ein feiner Kenner der Wirklichkeit, aber er war doch zu sehr Modemaler, zu sehr der Mann einer galanten Zeit, um nicht die Virtuosität des Pinsels noch höher zu schätzen als die ehrliche Treue im Detail. Wenn er in seiner Studie zur Hintergrundsfigur für das Porträt der Mrs. Siddons den Pinsel in leichten schwungvollen Strichen über die Leinwand gleiten lässt, wenn er die schwere Ölfarbe so duftig behandelt, als habe er Pastellstifte zur Hand, dann steht er wie ein Zauberer der Malkunst vor unseren Augen. Ein Rubens und van Dyk hätten sich der Bildnisse nicht zu schämen, die er von den Herren und Damen der englischen Aristokratie entwirft. Aber die zartere Färbung, der lichtere Ton mahnt uns daran, dass Reynolds im Jahrhundert des Puders und der Schminke den Bahnen jener grossen Vorgänger folgt.

Der dritte aus jenem Gestirn, Thomas Gainsborough (1727 bis 1788), konnte nicht den Ruhm und die Ehren erlangen, die der Präsident der königlichen Akademie Reynolds auf sich häufte, war auch seiner Natur nach zum Erstreben solcher Ehren nicht geschaffen. Als Sohn wenig bemittelter Eltern in Southbury in der Grafschaft Suffolk geboren, kam er schon vierzehnjährig nach London auf die Akademie St. Martins Lane, um dann 1746 mit seiner jungen Gattin nach kurzem Aufenthalt im Heimatsorte nach Ipswich und von dort nach Bath überzusiedeln. Erst 1774 geht er nach London. Im Gegensatz zu Reynolds war er eine feine, stille, in sich beruhende Natur. Aufgewachsen in der üppigen Landschaft von Suffolk, hatte er von frühauf mit Stift und Pinsel die grossen saftigen Baumgruppen, die weiten Wiesenpläne der Heimat studiert. Denn für jede Stimmung, für musikalische wie für malerische Wohlklänge war er gleich empfänglich.

Reynolds war ein gelehrter, geschickter Verschmelzer der Manier vieler grosser Meister, Gainsborough aber Naturmensch. Nicht gesteigerte Grösse, sondern empfindsame Schönheit suchte er in seinen Bildnissen. Van Dyk's aristokratische Grazie und Watteau's heitere lichte Farben vereinen sich in seinen Werken, das Nervöse, Feinfühlige und das Elegante beider Künstler lässt er in eigener Empfindung wiederklingen. Er malt nicht die »Idee« des Menschen, sondern seine farbige Erscheinung, am glänzendsten in jenem berühmten Blue boy, jenem Bildnis eines jungen eleganten Mannes, das ganz in Blau komponiert ist, und das trotz der rokokomässigen Tanzmeisterhaltung von einer unendlichen Natürlichkeit, einer wunderbar geschlossenen, fein gegliederten Form ist. Auch er wendet die berühmten Coulissenhintergründe van Dyk's, die ziehenden Wolken über dunklen Baumgipfeln, die das Bild senkrecht teilenden Architekturstücke an. Auch er schildert mit modemässiger Sorgfalt alle Schönheiten der Toilette. Aber in dieser Maskerade verbergen sich weiche, lebenswarme Gestalten, Menschen mit feinen Zügen, mit hellen Augen, mit zum Sprechen geöffneten Lippen. Und nicht nur im Hintergrunde seiner Bilder, sondern auch selbständig, ohne Staffage, giebt er englische Landschaft. Tief berührt hatte ihn jene erwachende Naturfreude, die von englischen Dichtern zuerst zum Ausdruck gebracht wurde, jene Poesie der Heimat, jene Stimmungen der rauschenden Wipfel und der sonnenbeschienenen Waldwiesen mit weidendem Vieh. Unermüdlich war er als Knabe schon in der Heimat durch Feld und Hain gewandert und hatte seine Skizzenbücher gefüllt. Und seine Farbenskizzen muss man auch betrachten, die in der breiten weichen Form gemalt sind, wie sie ja der Künstler für die Hintergründe seiner Porträts brauchte, wo sie mehr als Ton und nicht als hart konturierte Zeichnung wirken sollten. Bei

der Ausführung aber kamen Gobelintönungen, Stilisierung des Laubes, der Einfluss niederländischer Landschafts-Vorbilder oft ungünstig zum Durchbruch.

England besass zu Gainsborough's Zeiten in Richard Wilson (1740—1782) ja schon einen berühmten Landschafter, der nach Claude Lorrain's Vorbild ideale »Scenerien« in silberner Beleuchtung schuf. Und diesen gekünstelten komponierten Bildern setzte nun Gainsborough seine unmittelbar nach der Natur gestalteten Werke entgegen, die in weicher, toniger Behandlung selbst manchen holländischen Vorbildern überlegen waren.

Reynold's Nebenbuhler, ein zarter Wiederholer der Art des Meisters, ist George Romney (1734—1802), den ein langes Wanderleben schliesslich nach Italien führt, wo er in Emma Lion, der späteren Lady Hamilton, das Modell findet, das ihm, wie dem Reynold's die Miss Siddons, »Ideen« schenkt, das er als Magdalena, Sapho u. s. w. verherrlicht. Seit 1775 lebt Romney in London als gesuchter und begehrter Porträtmaler. Neben ihm Sir William Beechey (1753—1839), John Hoppner (1758 1816) und andere, die, wie Lawrence, später unter dem Einfluss des Klassizismus den Duft der Farbe, die malerische Weichheit des Pinselstriches mehr und mehr verlieren und zu trockner, glatter Eleganz übergehen. Der kraftvollste unter diesen Meistern des Porträts war jedenfalls Sir Henry Reaburn (1756--1823), der vielleicht nur, weil er in Edinburg lebte, nicht so viel Beachtung fand, als der grossartige Schotte wohl verdient hätte. Denn ihm stand die ganze Kraft eines Tizian und Tintoretto zur Verfügung und dazu eine Palette, die mit ihren Silbertönen des Velasquez würdig war. Seine Bildnisse des Lord President Charles Hope oder der Lady Scott Mongrieff sind ebenso ausgezeichnet durch Wahrheit der Zeichnung, als durch energische, satte Farbe.

Porträt und Landschaft waren keineswegs ausschliesslich die Themata der englischen Malerei im Ausgange des 18. Jahrhunderts. Schon der Wunsch, es den berühmten Künstlern Italiens gleich zu thun in der Behandlung idealer Themata, im grossen Stile, führte dazu, auf grossen Leinewanden das Schicksal antiker Helden und Halbgötter, die Gestalten der eigenen geschichtlichen Vergangenheit darzustellen. Doch verhielt sich das englische Publikum offenbar mehr noch als das anderer Länder dem gegenüber kühl. Man braucht nur einen Blick auf jene Volkstypen zu werfen, wie sie später Wilkie und die Genremaler schildern, um zu begreifen, dass diesen behäbigen Pächtern und geldsuchenden Kaufherren die Schicksale fremder Helden wenig Interesse abgewinnen mochten. Klassische und historische Kenntnisse waren auf enge Kreise beschränkt. Nur soweit die einheimischen Dichter, besonders der englischen Bühne, Shakespeare, Milton u. s. w. ihre Geschichte dem Volke vertraut gemacht hatten, konnte auf Teilnahme gerechnet werden. So hatte Boydel mit seiner Shakespeare-Galerie, die durch den Kupferstich verbreitet wurde, einen ungeheuren Erfolg weit über Englands Grenzen hinaus. Auf äussere Treue der Kostüme und der Kulissen wurde dabei noch wenig Gewicht gelegt. Alles trug jene phantastische Tracht, die für die Zopfkunst ganz Europas mustergültig war, eine Art gedrängter Übersicht über die Kostümbestandteile des Mittelalters und der Renaissance, wenn die Ereignisse nach Christi Geburt spielten, dagegen nackte Beine, einen Rock und stoffreiche Mäntel, wenn es sich um antike Scenen handelte, kurz, jenes bekannte Rezept des kleinen Bühnendirektors: vor Christi Geburt Sandalen, nach Christi Geburt Ritterstiefel. Die Geschichtsmalerei bekannte damals noch ganz offen ihre Herkunft von der Bühne. Berühmte Schauspieler in ihren beliebtesten Rollen darzustellen, war der Beruf des Historienmalers. In der Malweise und in der Zeichnung hielt man sich an die italienischen Eklektiker, je nach Geschmack wurde Raffael, Michelangelo oder Tizian verdünnt. Die Antike gab man in der Umbildung italienischer Renaissancemaler, wie man auch in der Baukunst sie nach palladianischem Rezepte bearbeitete. In der Farbe herrschte eine bräunliche holländische Sauce mit mehr oder weniger venetianischen oder vlamischen Entlehnungen, die später einer harten und bunten unerfreulichen Härte weichen musste.

Hogarth's satyrische Cyklen konnten natürlich für diese Kunst grossen Stiles keine Anregung geben. Auch Gainsborough's Art war zu persönlich. Aber Reynold's lehrmeisterliche Natur beherrscht die Generation. Etwas selbständiger traten zwei Amerikaner auf, Benjamin West (1738—1820) und John Singleton Koppley (1737—1815). Beide malten zopfige Historienbilder, die heute längst vergessen sind. Beide malten aber auch aus der zeitgenössischen Geschichte Scenen in zeitgenössischem Kostüm, das sie mit Unbefangenheit wiedergaben, obwohl sie den Gestalten, die in den Uniformen steckten, die üblichen heroischen Stellungen und den Kompositionen die übliche klassische Form gaben. Benjamin West, der 1738 in Springsfield, Pensylvania, U. S. A. aus einer Quäkerfamilie entsprossen war, wusste mit wahrhaft verblüffender Smartheit aus seiner transatlantischen Herkunft Kapital zu schlagen und überall, in Italien wie in England, einen Nimbus um sich zu verbreiten, den er durch hohe Preisnotierungen für seine Bilder dankend quittierte. Schon bald nach seinem Tode war man freilich darüber klar, dass diese hohlen, phrasenreichen Bilder keinen hohen künstlerischen Wert besassen. Seine »Verkündigung«, für die er 1766 etwa 66000 Mark bekommen hatte, konnte man 1840 auf der Auktion Vestri um 200 Mark erstehen, und ähnlich würden seine anderen Werke, wie der Orestes, die Enthaltsamkeit des Scipio, die Agrippina an der Leiche des Germanikus jetzt zu bewerten sein. Aber als Günstling des Königs Georg III., in dessen Auftrag er religiöse Bilder schuf, wurden ihm alle Ehrenstellen übertragen, so 1792 die Präsidentschaft der Akademie, die Verwaltung der Königlichen Gemälde u. s. w. Dafür verstand er es auch, der Leidenschaft des englischen Volkes für kriegerische Scenen zu schmeicheln, einer Leidenschaft, der man sich drüben um so lieber hingab, je weniger

sie mit dem Blute der eigenen Söhne bezahlt wurde, je mehr man durch Söldlinge und womöglich durch deutsche Söldner seine Schlachten schlagen liess. So malt er die Schlacht von Hogue, den Vertrag mit den Indiern, und das berühmteste, den Tod des General Wolfe, 1768 in London ausgestellt, durch den Stich selbst bis in die kleinsten deutschen Städte hinein verbreitet. Man hat diesen theatralischen Scenen mit ihren gesucht zusammengestellten verschiedenen Uniformtypen auch heute noch einen hervorragenden Wert zugeschrieben, als ob nicht schliesslich die gemalten Schlachtenberichte der Hofschmeichler Ludwig XIV. ebensoviel historischen Wert, Schadow's schlichte Reliefs am Sockel des Ziethendenkmals aber viel mehr Wahrheit enthielten. Etwas ehrlicher, als der Charlatan West, aber doch auch ein von malerischer Bedeutung weit entfernter Künstler war John Singleton Copley (1737—1815), ein Engländer, aber in Boston (Amerika) geboren, wo er als Porträtmaler schon Bedeutung erlangt hatte, ehe er 1774 auf dem Umwege über Italien nach London ging. Hier malt er neben den üblichen Historien auch den Tod des Lord Chatam und, wodurch er noch bekannter wurde, den Tod des Majors Pierson bei der Einnahme von St. Helier auf Jersey, der, wie West's »Tod des General Wolfe« der Verbreitung durch den Kupferstich seine grosse Berühmtheit verdankt. Schwächer waren James Northcote's (1746—1831) genrehafte Shakespeare-Illustrationen, und Robert Smirke's (1752—1845) etwas farblose zahme Bilder zu Shakespeare und Don Quichotte. Vielleicht darf man auch noch den theatralisch klassizierenden John Opie (1761—1807) hier einreihen, dessen Ermordung des David Rizzio, des Jakob I. von Schottland u. a. dem Behagen an schrecklichen Morithaten Rechnung trugen. Der phantasiereichste dieser eklektisch klassizierenden Meister war James Barry (1741—1806), ein temperamentvoller Irländer, den der Ruhm Michelangelo's und das missverstandene Vorbild der Antike zu wilden Phantasien fortriss. In Dublin hatte er 1763 die Bekehrung und Taufe der Könige von Leicester ausgestellt. Durch Edmund Burke's Vermittlung kam er nach London und Italien und sieben Jahre nach seiner Rückkehr begann er dann in Adelphi jene sechs Riesenkompositionen von 14 Meter Länge und fast 4 Meter Höhe, die symbolisch die Fortschritte der Menschheit (Human culture) versinnbildlichen sollten und kühn Antikes und Modernes, Orpheus, Ceres, Bachus, die olympischen Spiele mit dem Triumph der Themse, die Preisverteilung in der Arts Society mit dem Elysium verbanden. Er trug ein hohes Selbstvertrauen in sich und starb, im Streite mit aller Welt, elend und in Kümmernis, aber im stolzen Glauben, die grössten Künstler aller Zeiten besiegt zu haben. Ähnliche Allegorien malte auch Thomas Stothard (1755 bis 1834), der als Illustrator und durch seine »Procession of the Canterbury Pilgrims« berühmt geworden war. So z. B. im Treppenhaus zu Burghley House die »Unmässigkeit« in Riesendimensionen.

Der reine Hellenismus kündigt sich, wie in der Baukunst und Plastik, so auch in der Malerei bereits neben dem eklektischen Klassizismus an, wird aber gerade in England stark mit romantischen Anschauungen vermischt. Für die wesenlosen Linienzüge der Konturzeichner, wie übrigens auch für die »unkeusche Nacktheit« der Antiken war aber im nüchternen und prüden England weniger Raum. Einen strengeren Hellenismus vertritt John Flaxman (1755 bis 1826), eigentlich Bildhauer, aber auch als solcher mehr Zeichner von Flachreliefs. Als Sohn eines Bildhauers hatte er sich autodaktisch nach antiken Gipsabgüssen gebildet, jahrelang in Wedgwood's Töpferei gearbeitet und hier, wie später (1787) in Italien ebenso eifrig die antiken Vasenbilder als die klassischen Statuen studiert. Man kann seinen Linearkompositionen zu Homer, Hesiod und Dante eine

gewisse Reinheit der Linie und reiche Phantasie nicht absprechen. Er ist klassischer, aber auch trockener als Canova und leider weit entfernt von dessen fabelhafter Naturkenntnis. Auch bewahren seine Gestalten, wenigstens in den Stichen, in denen sie verbreitet wurden, zopfige Proportionen und Geziertheiten. Ohne Hintergrund, ohne Licht und Schatten, möglichst ohne Überschneidung und Verkürzungen ahmen sie die durch bestimmte technische Vorgänge bedingte Darstellungsweise griechischer Vasenmaler in gesuchter Beschränktheit nach.

Gerade darum war er aber der rechte Mann für die Dekoration der von Josiah Wedgwood ausgeführten zierlichen Imitationen antiker Gefässe, und an dem merkwürdigen Aufschwung dieses Zweiges der englischen Kunstindustrie hat Flaxman seinen vollen Anteil. Josiah Wedgwood (1730—1795) hatte nach langem Wandern und Arbeiten endlich 1763 bei Stock-upon-Trent die von ihm mit dem klassischen Namen »Etruria« belegte Töpferei begründet. Er verbesserte die technischen Verfahren und erfand 1781 die berühmte Jasper-Masse, eine aus Schwerspat, Töpferthon u. s. w. hergestellte Mischung, die im Brande sehr hart wird. Sie liess sich in den verschiedensten zarten, pastellartigen Tönen färben, besonders in jenem charakteristischen Stahlblau, Schiefergrau und Mattgrün, mit dem die aufgelegten weissen Reliefs so duftig zusammengehen. Diese Reliefs werden aus Hohlformen abgegossen, auf den Körper des Gefässes aufgedrückt und gebrannt. Flaxmann war der Leiter des Bildhauerateliers von Etruria, zugleich der Schöpfer der schönsten, anmutigsten Reliefs. Klassische Vasenbilder, antike Sarkophagscenen und Gemmenabdrücke wurden mehr oder weniger frei wiederholt und mit zopfiger Grazie reizend umkleidet. Die Wedgwood-Ware eroberte sich die ganze Welt, wurde überall auf dem Kontinent nachgeahmt, selten erreicht. Gerade die Mitarbeit solcher Künstler, wie Flaxmann, sicherte ihm, neben der technischen Vollendung, den Vorzug vor allen anderen Werkstätten. Später erfreute sich das bemalte und bedruckte Steingut von Staffordshire einer gleichen Beliebtheit.

Alle über dies Heft verstreuten Handzeichnungen sind von Jozef Israels im Haag.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

das süsse Licht des Tages, das sie nun unwiderruflich verlassen müssen. Rechts der Mann, gebeugt unter dem Verhängnisse, aber doch still gefasst; links Sie, mit zögerndem Schritte, einen Arm auf die Schulter des Geliebten gestützt. Sanft biegt sie den Kopf zurück, als wollte sie das Hereinbrechen der Finsternis noch einen Augenblick aufhalten. Dieser Blick des Weibes ist von unbeschreiblicher Schönheit und enthüllt sich erst, wenn man das Denkmal von der Seitenplattform betrachtet. Das ganze Paar ist der wunderbarste Ausdruck des ruhigen Scheidens von dieser Welt im schmerzlichen Bewusstsein dessen, was man verliert und im Glücksgefühle, durch das dunkle Thor mit dem Geliebten gemeinsam einzugehen.

Gegen diese gähnende Finsternis bewegt sich links und rechts ein langer Zug, die vielgestaltige Verkörperung des Schicksals allen Fleisches. Links, dicht am Thore sitzt ein altes Weib und schluchzt, den Kopf in den Händen vergraben, dort ein Paar, dessen Finger sich in die Mauer förmlich einkrallen, um dem Todeswirbel, der sie fortreissen will, Widerstand zu leisten. Ein junges, blühendes Weib beweint seine keusche Unschuld; auf sie gestützt tröstet sie, der sie im Leben liebte und nun mit ihr den Tod zu teilen geht. Daneben birgt ein schönes, halbnacktes Mädchen sein Antlitz mit einer Bewegung, als wollte sie die furchtbare Vision von sich scheuchen. Hinter ihr, aufrecht, der Vater, den bethränten Blick am Haupte der Tochter geborgen.

Porträtmaske des Kunstgelehrten Tadamasa Hayashi. Von A. Bartholomé.

Rechts das gleiche Bild: Ein Greis ist in die morschen Kniee geknickt, die kaum mehr die Ruine seines Körpers tragen; er stützt sich auf den Thürpfosten, um seinen letzten Schritt zu thun.

Drei Mädchen folgen ihm, die eine zu Boden geworfen in schrecklicher Verzweiflung, eine andere auf den Knieen, bittflehend, weil sie noch nicht die finstere Wahrheit glauben will. Ein junges Weib beugt sich in einer Stellung von rührender Anmut über den Gatten, der von Entsetzen gepackt sie scheinbar zurückhalten will. Endlich eine zarte Jungfrau, ein Wesen voller Anmut und Frische, die ein letztes Mal ihr schönes Antlitz gegen das Licht wendet und in höchster Bewegung einen letzten Kuss dem Leben zuwirft.

Ist es wohl ein Denkmal der Verzweiflung, das der Künstler hier errichten wollte? Hier oben geht der Tod vorbei, ein nimmer rastender Würger; aber schauet unten hin: sehet in der hohlen Nische mitten im Unterbau das Elternpaar hingestreckt in feierlicher, süsser Ruhe. Auf ihnen schlummert ihr Kind, ein kleiner Leichnam, der nie gelebt hat. Aber die Grabplatte hebt sich und die Unsterblichkeit breitet über sie weit offen ihre Arme und ruft sie zu ewigen Freuden:

Sur eux qui habitaient
le pays
de l'ombre et de la mort,
une lumière resplendit.

So klingt in die tragischen Accorde eines Trauermarsches ein Adagio, das süsse Motiv der unsterblichen Hoffnung.

* * *

Zehn Jahre lang hat *Albert Bartholomé* in Sammlung und Schweigen sein Werk überdacht. Aber wie er nach Ausdruck für seinen Traum rang, drohte ihm eine böse Klippe: wollte er nicht dem Stein einen sozusagen nur *litterarischen* Gedanken abfordern? Damit wäre er in ein leider heutzutage weitverbreitetes Übel geraten; Maler, Bildhauer oder Musiker denken wie Schriftsteller, ohne Rücksicht auf die Bedingungen des Stoffes, in dem sie ihre Ideen ausdrücken. Bartholomé entschied sich glücklicherweise dafür, das Metier des Bildhauers grenzenlos zu lieben — ein Meister ward er, als ein schmerzliches Geschick sein Leben zermalmte, um seine Seele zu befruchten.

* * *

Seit dem Jahre 1879 sah man in den Pariser Salons Gemälde von Bartholomé, gesund und fein beobachtet, Lokalfarben und Wechselwirkungen der Valeurs mit dem Auge des Impressionisten gesehen, aber dabei doch getragen von dem Ehrgeize, in der klassischen Überlieferung zu bleiben; Porträts, Studien, Familienscenen — die Kritiker und das Publikum wurden aufmerksam. Er war kein Neuerer, aber seine einsame Seele hatte sich in der allgemeinen Erfassung des Lebens mit den kühnen Geistern der jungen Schule, deren Häuptling Bastien-Lepage war, absichtslos begegnet; mit jenen, die aufrichtig und ungesucht das, was sie sahen, wiedergaben und die

Digitized by Google

MITTELGPUPPE DES TOTEN-MONUMENTS.
VON A. BARTHOLOMÉ IN PARIS.

Digitized by Google

Linke Seitengruppe des Toten-Monuments von A. Bartholomé.

Digitized by Google

Rechte Seitengruppe des Toten-Monuments von A. Bartholomé.

Digitized by Google

verspüren. Auch die elastische Schmächtigkeit solcher Figuren, die ganze Kompositionsart Bartholomé's, mit ihren einfachen Plänen, die in langen Linien zusammenlaufen, das Unterdrücken der Muskulatur bis auf die ausdrucksvollen Linien lässt an einen leisen Einfluss des Studiums ägyptischer Menschendarstellung denken.

Aber man muss bei solchen Bemerkungen sich darüber klar sein, dass diese etwaigen Einflüsse sich bei unserem Meister doch nur insoweit Geltung verschaffen konnten, als sie seinen eigenen geistigen Entschliessungen entsprachen. Er war und blieb immer ein freier Mann, immer er selbst. Was er für ein eminenter Charakteristiker ist, zeigt seine Maske des japanischen Kunstgelehrten Tadamasa Hayashi oder die ausdrucksvolle und dabei so aristokratische Frauenbüste, die wir hier abbilden (S. 170 u. 175).

* * *

Und kaum ist es vollendet, das grosse gedankenreiche Werk, in das er seinen Schmerz einsargen wollte, da erwächst ihm, ohne besonderen Anstoss, die Liebe zu den reinen, harmonischen Formen des Menschenleibes um ihrer selbst willen und er wirft sich auf ihr Studium. Gerade diese Wandlung spricht für den wahren Künstler; seine jüngsten Arbeiten sind die Bürgen seiner Ehrlichkeit.

Da ist z. B. ein gleichgiltig hingekauertes Weib; der lachende Kopf zurückgeworfen, der volle Körper mit herausfordernder Geste vorgebogen, von den fest auf den Boden gestemmten Armen gestützt. Das ist einfach ein schönes Weib, ein Kunstwerk ohne jeden gedanklichen Beigeschmack. Es ist als »Studie« bezeichnet. Im gleichen Fahrwasser bewegt sich eine noch wesentlich schönere Arbeit, die zugleich Bartholomé's jüngste Schöpfung ist. Vier Frauen, von rückwärts gesehen, stehen an einer epheubewachsenen Mauer und flüstern sich ein Geheimnis in die Ohren. Jede Figur hat individuellen Charakter; der keusche Reiz der zarten Formen ist köstlich, die Ausführung, in schneeweissem Marmor, ersten Ranges. Das Delikate der ganzen Arbeit wird durch den kleinen Massstab (die Gruppe ist etwa einen Meter hoch) aufs glücklichste gehoben.

* * *

Das Geheimnis. Marmorgruppe von A. Bartholomé.

Digitized by Google

Indessen, wir werden unseren Essay wieder mit einem Grabmale beschliessen. Nicht weit von der Stelle wo Heinrich Heine ruht, auf dem Montmartre, hat Bartholomé einen Grabstein für Meilhac, den feinen Amüseur, den Dichter modern zugespitzter Lustspiele geschaffen. Ein nacktes Weib, in einen leichten Trauerflor gehüllt, sitzt auf der Grabplatte, der rechte Arm ruht auf einem Kranze, der linke deckt die weinenden Augen. Der erste Eindruck ist ernst und traurig, aber in der ganzen Behandlung des Körpers, des über die Brust wehenden Schleiers, der schönen Füsse, die kaum mit den Spitzen die Erde berühren, steckt soviel gesundes Leben und Lebensgefühl, dass wir nicht anstehen, dies Grabmal neben das »Geheimnis« und die »Studie« zu setzen.

Wird Bartholomé je wieder einen so grossen, allgemeinen Erfolg erringen, wie mit dem Monument aux Morts? Eine eindrucksfähige Seele, wie die seinige, immer im Erwachen, immer empfindsam, kann sich nicht in die engen Grenzen einer Spezialität schachteln. Solch Geist lässt ahnen, dass wir noch Überraschungen zu gewärtigen haben. Je nach den Regungen seines Herzens, in Freud und Leid, schafft er, und der Mensch in ihm bleibt das Ebenbild des Künstlers. Mit seinem Monument hat er den feinen Seelen einen neuen künstlerischen Accent vom Wesen des Todes enthüllt und dabei die Masse erhaben zu rühren gewusst. Es wäre ihm ein leichtes, das einmal angeschlagene Thema vom Todesleid zu billigen Erfolgen weiter auszubeuten; er verachtet das und sucht jetzt neue Wege. Das ist sein Recht — ja, sogar seine künstlerische Pflicht.

Paris, März 1901. *LOUIS DENISE.*

Figur von Bartholomé's Toten-Monument, die bei der endgültigen Gestaltung nicht verwendet wurde.

Digitized by Google

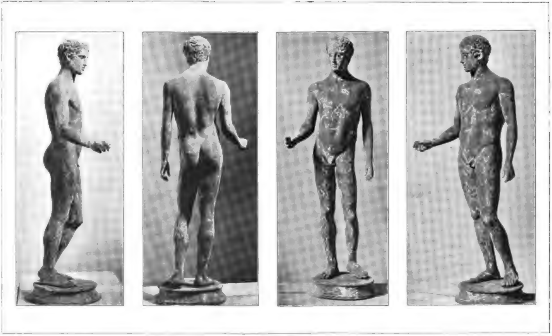
DIE NEUE BRONZESTATUE AUS POMPEJI

ENDLICH ist es möglich geworden, von der neugefundenen Bronzestatue aus Pompeji eine Abbildung zu geben und damit dem allseitig erregten Interesse entgegen zu kommen; da eine genaue stilistische Würdigung vorbehalten bleiben muss, bis die Statue öffentlich ausgestellt und dadurch Zeit und Gelegenheit für eingehendere Studien gegeben ist, will ich mich hier mit ein paar auf die Feststellung des Thatsächlichen gerichteten Worten begnügen. Die Auffindung der Bronze hängt mit einem Wandel in den Grundsätzen zusammen, nach denen die italienische Regierung die Ausgrabungen in Pompeji betreibt. Nachdem nämlich früher das ganze für Pompeji in Betracht kommende Terrain expropriiert worden war, hat man in späterer Zeit aus übel angebrachter Sparsamkeit die expropriierten Terrains wieder verkauft, so dass bei dem Weiterschreiten der Ausgrabungen dieselben Felder von neuem mit erheblich grösseren Kosten wieder erworben werden mussten. Aber als Grenze war immerhin der ringsum kenntliche Gang der Mauern angenommen worden. Das ist nun neuerdings anders geworden; nachdem Vincenzo de Prisco auf dem Gebiet von Bosco Reale die interessante, durch ihre ganze Anlage, aber auch durch den reichen Silberfund ausgezeichnete Villa ausgegraben hatte und an einer andern Stelle unweit des Herkulanerthors, nördlich von der Stadtmauer bedeutsame Mosaiken aufgefunden waren, hat die italienische Regierung die Genehmigung erteilt, dass das Grundstück Barbatelli, nördlich von der Stadtmauer zwischen Herkulaner- und Sarnothor gelegen, angekauft und freigelegt würde, indem man hoffte, dass dadurch eine ganze Reihe topographischer Fragen gelöst werden würden. Und diese Hoffnung hat nicht getrogen, insofern auf diesem Grundstück vor wenigen Wochen der Kanal blossgelegt worden ist, der ehemals das Wasser nach Pompeji führte, so dass man hoffen darf, die wichtige Frage, von woher Pompeji sein Wasser bezog, werde jetzt endgültig gelöst werden; aber noch wichtiger ist wohl der Fund der Bronzestatue, der am 27. November im Fondo Barbatelli gemacht wurde. Der antike Besitzer des Hauses war wahrscheinlich Eigentümer einer Bronzewerkstätte, wie aus mannigfachen Anzeigen geschlossen werden kann (er muss eine grosse Zahl von Arbeitern beschäftigt haben, nach den grossartigen Latrinenanlagen zu schliessen, die er in seinem Hause angebracht hatte); ihm war die Bronzestatue wohl zu einer Reparatur übergeben. Sie fand sich in einer Höhe von 0,90 m mitten in der Lapillischicht, ein klein wenig auf die Seite geneigt und mit der runden Basis noch verbunden; zu ihren Füssen stand, auf den Kopf gestellt, ein grosses eimerartiges Gefäss aus Bronzeblech, das vielleicht als Untersatz für die Figur hatte dienen müssen. In derselben Höhe und dicht bei dem Eimer fand man einen in Windungen endigenden Zweig aus Bronze. Der Statue fehlte der rechte Arm, der Zeigefinger der linken Hand und das linke Auge; das rechte, aus Glasfluss gefertigt, war verkehrt eingesetzt. Die Höhe beträgt ohne Basis 1,17 m, die Basis, in einfachen Formen gehalten, hat einen Durchmesser von 0,34 m und eine Höhe von 0,07 m. Etwas tiefer, 0,25 m vom Fussboden, 1,20 m von den Füssen der Statue entfernt, stiess man auf den rechten Arm mit einem in Windungen auslaufenden Bronzestück; auch den Zeigefinger der linken Hand fand man bei genauer Durchmusterung der Lapillischicht, und als man durch das Armloch die in den Körper eingedrungenen Lapilli herausholte, fand man auch zwei Augen, das eine unverletzt, das andre beschädigt. Offenbar waren diese Augen, ähnlich wie es bei den Puppen unserer Töchter zu geschehen pflegt, lose geworden und nach innen gefallen, und da hatte man versucht, da es unmöglich war, die ursprünglichen Augen herauszuziehen, ohne die Statue zu beschädigen, an Stelle der alten neue einzusetzen. Jetzt sind die ursprünglichen Augen wieder eingefügt worden, wodurch der Anblick des Kopfes unendlich gewonnen hat[1]. Die Basis ist übrigens sicherlich nicht die ursprüngliche, sondern, genau so wie bei dem Idolino in Florenz, jedenfalls erst zugefügt worden, als die von ihrer ursprünglichen Basis losgelöste Bronzefigur aus Griechenland nach Italien gebracht wurde. Dass die ursprüngliche Basis aus Stein war, darf man wohl aus den in den Fusssohlen vorhandenen, auf ehemaligen Bleiverguss hindeutenden Öffnungen schliessen.

Die Statue ist ganz und gar mit Silber überzogen, das an einzelnen Stellen, namentlich an der Brust, infolge der Oxydation sich leider losgelöst und teilweise abgeblättert hat. Sonst ist die Erhaltung eine vorzügliche, bis auf die der beiden Hände, bei denen man, wie es scheint, den Versuch gemacht hat die Öffnung zu erweitern, um die daneben gefundenen Bronzeranken hineinzuzwängen; man könnte behaupten, dass man die Absicht gehabt hat, die Jünglingsfigur zu einem Lampenträger zu machen. Bei diesem Versuche sind natürlich die Finger auseinander getrieben und teilweise zum Bersten gebracht. Wie war ihre ursprüngliche Stellung?

Der Jüngling steht nur mit dem rechten Fusse voll auf, so dass das rechte Bein Standbein, das linke Spielbein ist; der linke Arm hängt ruhig herab, die Hand

1) Das Einsetzen der Augen in die Statuen scheint im Altertum etwas sehr gewöhnliches und oft vorkommendes gewesen zu sein, so dass sich dafür besondere Handwerker ausbilden konnten; vgl. Corp. Inscr. Lat. VI, 2, S. 1235 No. 9403 M. Rapilius Serapio hic ab · ara · marmor | oculos · reposuit · statuis | qua · ad · vixit · bene. Vielleicht war der Faber ocularianus der No. 9402 ebd. auch in dieser Technik thätig.



Die neue Bronzestatue aus Pompeji.

Digitized by Google

ist leise geöffnet; dass sie lose irgend einen länglichen Gegenstand, einen Zweig oder dergl. hielt, ist möglich, aber nicht notwendig. Der rechte Arm ist vom Ellenbogen ab nach vorn gestreckt, die Hand ist leicht geschlossen, als ob sie einen dünnen Gegenstand, z. B. den Henkel eines Kruges, umfasst habe. Vielleicht lassen genauere Nachforschungen in Bezug auf diesen Punkt noch Sicheres erkennen. Der Kopf ist ein klein wenig nach links, vom Beschauer aus, gewandt, als ob er der Thätigkeit, zu der die Haltung der rechten Hand die Voraussetzung bildet, seine Aufmerksamkeit zuwenden wolle. Die Haare sind in kurze Löckchen geteilt und legen sich flach und scharf an den Schädel an. Die Entwickelung der linken Hüfte scheint besonders bei der Rückansicht etwas verkümmert, doch wäre es nicht unmöglich, dass die Statue an dieser Stelle durch Pressung einen kleinen Schaden erlitten hat.

Prachtvoll ist die Entwickelung des ganzen Körpers, besonders des Rückens. Während das Gesicht im ersten Augenblick polykletischen Einfluss erkennen lässt, nötigt die flüssige, fast weiche Modellierung, wie sie im Rücken hervortritt, an die attische Schule gegen Ausgang des fünften Jahrhunderts zu denken. Vielfach wird man an die in Tivoli gefundene Dionysos-Statue erinnert. Doch das sind alles Fragen, die eingehenderen Studien vorbehalten bleiben müssen.

Noch drängt die Frage sich auf, ob uns in der Statue ein echt griechisches Werk oder eine in Italien entstandene Nachahmung erhalten ist. Da die Figur, wie oben ausgeführt, ursprünglich wohl auf Stein stand und erst in Italien auf eine Bronzebasis gesetzt ist, darf man wohl annehmen, dass sie in Griechenland von der ursprünglichen Basis losgerissen, und von dort nach Italien übergeführt worden ist. Die Versilberung spricht sicher nicht dagegen, da diese ja auch erst später angebracht sein könnte, um scheinbar den Wert des Kunstwerkes zu erhöhen (bekannt ist, dass Nero antike Statuen hat versilbern lassen), und vielleicht lässt es sich dadurch erklären, dass die Versilberung vom Grunde jetzt sich loslöst, es wäre aber auch nicht unmöglich, dass die Versilberung schon auf frühere Zeiten zurückginge.

Jedenfalls ist in der Pompejanischen Bronzestatue ein Werk uns erhalten, das dem Auge des Kunstliebhabers reine Freude gewährt und dem Kunstforscher noch für lange Zeit reiche Gelegenheit zu Studien bietet[1]). *R. ENGELMANN.*

1) Vergl. den Bericht über die Sitzung des Archäologischen Instituts in Rom in »Kunstchronik« Nr. 22.

DER VEREIN FÜR ORIGINALRADIERUNG IN KARLSRUHE

Der Name »Karlsruher« hat in den letzten Jahren einen guten Klang im deutschen Kunstleben bekommen. Was von Karlsruhe kommt, pflegt gesund und kräftig in der Empfindung, solid in der Technik zu sein. Begegnet man den Karlsruhern auf Ausstellungen — und sie zeigen häufig, was sie können — so heimelt schon die Geschlossenheit des Auftretens, das Kollektive an. Freilich, Kalckreuth und Grethe haben sie nun verloren, aber dafür dürfen sie jetzt Meister Thoma zu den ihren zählen, der ihrer Art innerlich von je verwandt war. Auch in Dill ist ihnen ein schätzenswerter Zuwachs geworden.

In der Lithographie ist der Ruf des Karlsruher Künstlerbundes besonders fest gegründet, weil seine Arbeiten wirklich »Stil« haben; hier aber soll einmal auf die Veröffentlichungen des Karlsruher Vereins für Originalradierung hingewiesen werden, dessen siebente Mappe uns vorliegt. Die Kunde von solchen Publikationen pflegt nur zu einem kleinen Kreise zu dringen, deshalb ist es Pflicht darauf aufmerksam zu machen. Es werden diesmal zehn Blätter geboten, die von Conz, Daur, Gattiker, Hofer, Hollenberg, Luntz, Thoma, Volkmann und Weiss herrühren. Thoma hat zwei Blätter beigesteuert, von denen das eine, sein Selbstbildnis, ausserhalb der alphabetischen Reihe der Mappe, als Nummer Eins figuriert.

Und das mit Recht; es ist eine helle Freude, in dieses offene Malerauge zu schauen. Sieht man näher zu, so fällt die einfache Technik auf. Die Platte scheint mehr mit der kalten Nadel gestochen, als eigentlich mit Ätzwasser radiert zu sein. Nur die Baumgruppe rechts ist toniger gehalten. — Es ist jedenfalls interessant, Thoma hier ein ihm sonst fremdes Gebiet betreten zu sehen; wir haben deshalb und wegen des künstlerischen Wertes des Blattes den Verein gebeten, uns die Platte zum Abdruck zu überlassen, welchem Wunsche in dankenswerter Weise entsprochen wurde.

Von den anderen Blättern der Mappe haben uns die von Conz, Hofer und Luntz am meisten angesprochen. *O. K.*

DIE AUSSTELLUNG VON KÜNSTLER-LITHOGRAPHIEN IM DEUTSCHEN BUCHGEWERBEMUSEUM ZU LEIPZIG

VON JÜRGEN HAUPT

SEIT der umfassenden Ausstellung, die Frankreich im Jahre 1895 zur Jahrhundertfeier der Lithographie veranstaltete, hat die Aufmerksamkeit auf die Mannigfaltigkeit und den künstlerischen Reichtum, den die Entwicklung der Lithographie in sich schliesst, schnell an Boden gewonnen. Die erfolgreiche Neubelebung der Künstler-Lithographie in den letzten Jahren und das steigende Interesse für die Kulturgeschichte des verflossenen Jahrhunderts, die in der Lithographie wenigstens für die Zeit von 1820—1850 ihren lebendigsten Niederschlag gefunden hat, haben dazu beigetragen, die Bedeutung der älteren Arbeiten zu erhöhen. Auf die Pariser Ausstellung folgten die des Grolier-Klub in London, dann die im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf 1897. In grösserem Umfang als die Düsseldorfer Ausstellung und mit nicht so ausschliesslicher Berücksichtigung der französischen Kunst wie die in Paris hat in diesem Frühjahr der deutsche Buchgewerbe-Verein in den Räumen des Buchgewerbe-Museums zu Leipzig eine umfassende Darstellung der Entwicklung der künstlerischen Original-Lithographie unternommen[1]. Dank dem Entgegenkommen, das die Verwaltung des Museums überall an wichtiger Stelle bei Sammlern, Museen und Künstlern gefunden hat, ist es möglich gewesen, in der Ausstellung eine möglichst gleichmässige und objektive Darstellung des Gesamtgebietes in Drucken von fast durchweg vorzüglicher Qualität zu geben. Die Ausstellung ist vor der Öffentlichkeit der erste bedeutende Schritt des Buchgewerbe-Vereins auf dem Wege, sich im eigenen Haus den wissenschaftlichen Rückhalt für seine praktische Arbeit zu schaffen. Dass gerade die Pflege der Künstler-Lithographie, die Kenntnis ihrer Gegebenheiten und ihrer Entwicklung, das Hineinleben in die Eigenart ihres Ausdrucks von unserem Buchgewerbe als eine Frage von aktueller Bedeutung empfunden wird, mag wohl in fachkundigen Kreisen als ein verheissungsvolles Zeichen seiner Entwicklung begrüsst werden.

Während der beiden ersten Jahrzehnte seit der Erfindung des chemischen Drucks durch Alois Senefelder ist die Lithographie fast ausschliesslich eine bayrische Kunst. Während es in Paris bis zum plötzlichen Durchbruch der Künstler-Lithographie seit 1816 bei vereinzelten Versuchen von Dilettanten bleibt und die frühen Arbeiten in Berlin und London bei der unzureichenden Kenntnis der Technik und dem Mangel an Förderung zu keiner Entwicklung führen, hat sich München fast zwanzig Jahre hindurch in konsequenter Weise bemüht, dem Steindruck als Kunst Geltung zu verschaffen. Und auch hier verging eine Reihe von Jahren mit verfehlten Massnahmen und unsicheren Versuchen, bis die Gründung der lithographischen Anstalt von Aretin und Alois Senefelder 1806 und endlich die Anstellung Senefelder's an der kurfürstlichen Steindruckerei 1809 der Entwicklung die technische Sicherheit verschaffte. Die Klotz und Mettenleitner, Wagner, Mayrhofer und Dorner, die zum Teil schon an den ersten Versuchen seit 1800 beteiligt waren, gaben dem Steindruck ein reiches Material an Landschaften und historischen Blättern. Aber weder die lithographische Technik noch die Geschichte der Kunst haben durch diese Arbeiten eine Bereicherung erfahren. Die Geburtsstunde der Lithographie stand in dem Zeichen der Volksbildung. Die Erzeugung billiger Vorlagenwerke, die Verbreitung erziehlicher und religiöser Blätter und in höchster Linie die Reproduktion von Meisterwerken der bildenden Kunst bildeten vom ersten Augenblick an das Ziel, dessen Erfüllung die Lithographie in München bestimmt war. Schon 1808 beginnt mit Senefelder's Galeriewerk (Handzeichnungen alter Meister aus dem Kupferstichkabinett in München) die Reihe der grossen Reproduktionswerke, die den Ruhm des Münchener Steindrucks bilden, aber auf dem Gebiet der eigentlichen Künstler-Lithographie, in der Ausbildung der Lithographie als einer selbständig schaffenden graphischen Kunst hat München kaum um die Palme gerungen. In der Ausstellung des Buchgewerbe-Vereins ist den Inkunabeln ein breiter Platz gegönnt worden und gerade diese Abteilung enthält neben Bekanntem manches seltene und historisch interessante Blatt.

Fast 20 Jahre dauerte es, bis sich die Lithographie als graphische Kunst durchsetzte. Während in Deutschland und England in letzter Linie der Mangel an künstlerischer Produktionskraft die Entwicklung hemmte, standen in Paris die Künstlerkreise der Lithographie mit ausgesprochener Gleichgültigkeit gegenüber. Erst

1) Führer durch die Ausstellung von Künstler-Lithographien im deutschen Buchgewerbehause. Leipzig, März-April 1901. Preis 20 Pf. Zu beziehen durch den deutschen Buchgewerbe-Verein in Leipzig.

als die Schule David's begann, sich in sich selbst aufzulösen, als die Anschauung der kommenden Generation sich von der klassischen Tradition zu lösen begann, konnte der Durchbruch der Lithographie erfolgen. Die beiden ausgestellten Blätter von Gros zeigen ja deutlich genug, wie wenig die klassische Richtung mit einer Technik anzufangen wusste, deren Wesen Freiheit und Individualität, Witz und schnelles Erfassen ist. Man hat wohl mit Übertreibung gesagt, die Lithographie habe die klassische Kunst überwunden, denn in Wahrheit vermochte die Lithographie erst sich durchzusetzen, als der Klassizismus innerlich tot war. Aber sie wurde das Sprungbrett für die moderne Kunst; an ihr hat sich das Verhältnis der Kunst zur Welt entwickelt.

Für den Umschwung entscheidend wurden die beiden Jahre 1816 und 1817. Graf Lasteyrie und Engelmann gründen ihre Pressen in Paris und werben für ihre Kunst. Unter den ersten, die sich ihnen zuwenden, sind die kommenden Meister der Malerei, Géricault und Delacroix. Im Jahre 1817 erscheinen die ersten Lithographien auf der Ausstellung im Salon. Die beiden Vernet und Charlet beginnen die Ausgabe ihrer Blätter, Taylor beginnt die Vorbereitungen zu den Voyages pittoresques und die Reihe der lithographischen Albums wird eröffnet. Wenige Jahre später hat die Lithographie sich mit allen Angelegenheiten des öffentlichen Lebens verbunden. Durch sie beherrschen die Künstler die öffentliche Meinung, stehen überall in erster Reihe, wo es gilt, auf die Massen zu wirken. Die Bewegungen in Politik, Gesellschaft und Litteratur finden in der Lithographie ihren Spiegel, die Bedürfnisse der Aufklärung und Forschung ihre beste Hilfe. Und während eines Vierteljahrhunderts rastlosen Schaffens für populäre, momentane Wirkung zugleich eine beständige künstlerische Vertiefung, eine Fülle starker Persönlichkeit. Die Zeit brachte einseitige Charaktere zur Entwicklung und die einseitige Begabung, die individuelle Note ist es, die in der Lithographie die unmittelbarste Wirkung üben konnte. Auf den ersten 25 Jahren der französischen Lithographie beruht zum guten Teil das künstlerische Übergewicht Frankreichs in Europa. Nirgends ausser in Frankreich hat sich die Kunst in so intensiver Weise am Leben beteiligt. In Deutschland, Österreich, England weist die Geschichte der Lithographie wohl einzelne grosse Persönlichkeiten auf, aber nur in Frankreich bietet sie sich als ein Ganzes.

Abb. 1. Bildnis der Frau Abendroth. Lithographie von Gröger.

Nicht gross ist die Zahl der Meister, die in der Lithographie nur die Kunst suchten, nicht das Mittel zur Mitteilung und Illustration. An der Spitze stehen die beiden Franzosen Géricault und Delacroix. Von beiden fehlen in der Ausstellung des Buchgewerbe-Vereins die frühesten Blätter, ihre weitere Entwicklung ist aber durch zum Teil vorzügliche Drucke vertreten. Die Folge von Lithographien, die Géricault 1821 während seines Aufenthaltes in England herausgab, ist als ein Meisterwerk häufig genug gewürdigt. Unmittelbarer als in seinen Gemälden tritt hier der unbefangene Ernst seines Naturstudiums entgegen und der Vergleich gleichzeitiger Lithographien mit der Kraft und Energie seiner Zeichnung lässt die Bedeutung der Blätter für seine Zeit ermessen. Géricault selbst legte nicht zu viel Gewicht auf diese Arbeiten. Während seines Aufenthaltes in London schreibt er: Je lithographie à force. Me voilà voué pour quelque temps à ce genre qui, étant tout neuf à Londres, y a une vogue inconcevable. Je me flatte que ce ne sera pour moi que l'affiche et que bientôt le goût des vrais amateurs qui auront ainsi appris à me connaître m'emploiera à des travaux plus dignes de moi.

Digitized by Google

Vielleicht hat gerade diese geringere Schätzung seiner Arbeit dazu beigetragen, ihn in diesen Blättern von dem Pathos frei zu halten, das in seinen Gemälden mitklingt. Auch in den späteren Blättern, die bei Villain gedruckt sind, so in dem Knaben, der seinen Karrengaul füttert, erscheint die Energie des Naturstudiums etwas verschleiert.

Mehr als Géricault hat Delacroix in seinen Lithographien Fühlung mit dem Leben seiner Zeit genommen. Durch sein Illustrationswerk zum Faust von 1828 hat die Phantasie der Romantik zum erstenmal Gestaltung erfahren. Der Wiederschein seiner malerischen Entwicklung in den Schwarz-Weiss-Blättern giebt seinen Lithographien ein eigenes Interesse. Wie durch die Schraffuren in seinen Gemälden giebt er durch aufgesetzte kräftige Striche auf leichtem Grundton Zeichnung und Modellierung; in feiner Gravierung werden die Lichter herausgeholt. In dem ältesten der ausgestellten Blätter, dem Macbeth von 1824, aus dem für Delacroix entscheidenden Jahr des *Massacre de Scios*, liegt der grösste Nachdruck auf der Aufhellung der Schatten durch die eingravierten Lichter, in dem jüngsten, dem meisterhaften Blatt mit dem Löwen, der ein Pferd zerreisst, von 1844, auf der effektvollen Einsetzung der Drucker. Für die Handhabung der Lithographie besonders bei den Romantikern ist Delacroix' Technik von entscheidender Bedeutung gewesen.

Deutschland hat in Menzel einen Meister gefunden, der es vielleicht am vielseitigsten verstanden hat, der Lithographie ihren eigensten künstlerischen Ausdruck abzuringen. Die ganze Richtung seiner Begabung, die überquellende Fülle geistreicher Erfindung, sein Reichtum an Persönlichkeit und seine Beherrschung der Zeichnung machten für ihn die Lithographie zum natürlichen Mittel, sich selbst zu geben. In der Ausstellung ist sein Werk annähernd vollzählig vertreten. Es ist zunächst die Federzeichnung, deren sich Menzel mit Vorliebe bedient hat. Die Federzeichnung, die in der Geschichte der französischen Lithographie so gar keine Rolle spielt, bot der deutschen Kunst das Mittel, sich in der Zeit tiefer gemütlicher Erregung am unmittelbarsten auszusprechen. In einer Reihe von Blättern der Ausstellung, besonders von dem Hamburger Otto Speckter und J. N. Geiger in Wien hat die Fülle der Phantasie und die Liebe, alle Ereignisse des Lebens mit dem Schmuck der Symbolik zu umkleiden, in dem leichten Linienspiel der Federzeichnung Ausdruck gefunden. Und in dieser Kunst ist Menzel Meister. Sein Blatt mit den fünf Sinnen (1835) und das Vaterunser (1837), dann eine Reihe von Gelegenheitsblättern, Einrahmungen und Gedenkkarten sind Meisterwerke deutscher Kunst. In die Jahre 1834—36 fallen dann seine Arbeiten mit Kreide, die Darstellungen zur brandenburgisch-preussischen Geschichte. Menzel's Behandlung der Kreidetechnik ist durchaus eigenartig. Wie er in der historischen Auffassung eine möglichst nüchterne Objektivität zur Schau trägt, und in der Lichtführung alle gesuchten Effekte vermeidet, giebt er seinen Blättern einen wesentlich einförmigen Mittelton und nur die raffinierte Behandlung entscheidender Stellen zeigt, wie vollkommen er die Technik in der Gewalt hat. Und dann endlich 1851 die Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen! Was er in diesen und den verwandten Blättern der folgenden Jahre, vor allem in dem bekannten Blatt mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel, geleistet hat an geschlossener Energie in Lichtführung und Zeichnung, und an überlegener Beherrschung der Mittel, steht auf dem ganzen Gebiet unerreicht da (Abbild. 2).

Endlich mag hier ein wenig bekanntes englisches Werk Erwähnung finden, das Portfolio von Fred Tayler aus dem Jahre 1844. Die dreizehn getuschten und zum Teil mit Tonplatte gedruckten Blätter, meist Tierstudien, sind malerisch mit grosser Sorgfalt durchgeführt und bilden wohl die beste Leistung der Hullmandel'schen Presse.

In ihrer breiteren Entwicklung als vervielfältigende Kunst übernahm die französische Lithographie zunächst die Erbschaft der Radierung. Gesellschaftsstück und Porträt, Modenbild und Illustration, Karikatur und politische Satire sind die Gebiete, die sich ihr sofort darboten. Auch das Armeebild, das der französischen Lithographie 30 Jahre lang den grössten Stoff und den höchsten Ruhm bot, ist von der Radierung vorbereitet. Aber überall hat der Reiz zu persönlicher Gestaltung, die Leichtigkeit des Ausdrucks, die der Lithographie eignen, die Gegenstände vertieft und mit neuem Leben erfüllt.

In der Ausstellung ist die Entwicklung des französischen Armeebildes durch eine Auswahl von Blättern von Horace Vernet, Charlet, Bellanger und Raffet vertreten. Besonders von Raffet, dem in der Tribuna der Ausstellung ein breiterer Platz gegönnt ist, ist eine grössere Zahl der besten Blätter zu finden.

Mit dem Schimmer des Heldentums, wie Charlet die Soldaten der napoleonischen Armee darstellte, sind sie in der Erinnerung des Volks lebendig geworden. Der Gestaltung der napoleonischen Legende gab er das Meiste. Die heroische Auffassung der Einzelgestalt, die Charlet aus der Schule Gros' mitbrachte, schliff sich ab an der Fülle seines Humors, seiner Beobachtungsgabe und seiner echten Empfindung, und es ist begreiflich, wie die Verschmelzung eines etwas sentimentalen Pathos mit natürlicher Beobachtung die Veteranen fortriss und die Erinnerung verklärte. In seinen Kreidezeichnungen begnügte er sich bald mit der etwas monotonen Ausgestaltung der Halbtöne, die sich der Technik so leicht bietet, ohne viel mehr als eine glatte Wirkung zu erstreben. Deutlicher tritt die Höhe seines Könnens vielleicht in den geschabten und getuschten Blättern entgegen, besonders das kleine Blatt mit dem Antiquar (essai en manière noire) würde sich wohl auch in einer engen Auswahl von Kunstblättern behaupten. Was Charlet als Künstler bedeutete, hat ja in Delacroix den berufenen Zeugen gefunden.

Und dann Raffet! Was für Charlet der Soldat ist, ist ihm die Armee. Er begreift das Heer als den gewaltigen Organismus aus Korps und Kommando, in dem der Einzelne aufhört als Persönlichkeit zu

existieren. Raffet, der die europäischen Kriege und Schlachten dargestellt hat von den Zeiten der französischen Republik bis zur Einnahme Roms, der wie Menzel ein unendliches Studium zur Grundlage seiner historischen Arbeiten gemacht hat, hat eine Kraft der Intuition, eine Fähigkeit, den grossen Zug in der Wirklichkeit zu finden, eine Fülle dichterischen Empfindens, die seinen Namen zu einem der grössten macht in der Geschichte der Kunst. Technik und künstlerische Durchführung sind in den Lithographien Raffet's, der nie für andere gearbeitet hat, als für sich selbst, von ausserordentlicher Vertiefung. Die Behandlung des Kreidestrichs hat er zur Virtuosität vervollkommnet und Lichtführung und Zeichnung geben seinen Blättern eine unvergleichliche Kraft und Leben. Unsere Abbildung zeigt die wunderbare Phantasie von der nächtlichen Heerschau, wie mit Rosseschnauben und Waffenglanz das Geisterheer an dem Kaiser vorbeizieht.

Die Kriegsdarstellung spielt überall in der Geschichte der Lithographie eine Rolle. Die Kriege in Österreich und Italien, die Kämpfe um Schleswig-Holstein und endlich am wenigsten der deutsch-französische Krieg haben der Illustration reichen Stoff geboten. Aber nur zwei Namen sind es, die sich den Franzosen zur Seite stellen lassen: Pettenkofen und Menzel. In seinen Denkwürdigkeiten zur brandenburgisch-preussischen Geschichte (1834) hat Menzel eine Reihe von Schlachtenbildern gegeben von ganz eigenartigem Charakter. Bei der ganzen Richtung seiner Begabung, seinem Sichhineinleben in die Situation und die Persönlichkeit, steht ihm natürlich im Vordergrund der Einzelne, die Episode. Nur durch seine meisterhafte Komposition erreicht er es, den Eindruck der Einzelscene zu dem der Schlacht zu erweitern. Was ihn interessiert und was er mit unvergreiflicher Kraft herausbringt, ist die durch den Moment erzwungene Leidenschaft, die zitternde Spannung aller Kräfte. Wie in der Schlacht von Hohenfriedberg die Soldaten unter den Perücken schwitzen und die Zähne zusammenbeissen und man ihnen doch ansieht, dass es im Grund gutmütige Leute sind, die hier auf Leben und Tod in Gefahr gehen! Durch seine nüchterne Wahrheit wirkt Menzel, wie Raffet durch die grosse Erfassung des Ganzen, und mit keinem andern ist er zu vergleichen. Neben Menzel erscheint Pettenkofen ganz als Schüler der Franzosen. Mit Raffet teilt er das warme, dichterische Empfinden, von ihm hat er auch die ganze Auffassung und Komposition in den besten Blättern übernommen. Sein Sturm auf Ofen und der Ungarische Landsturm könnten von Raffet selbst stammen. Dabei bleibt er von aller Manier frei. Gerade in den Blättern, in denen er den Franzosen am nächsten steht, bringt er am unbefangensten seinen Stoff heraus und hält sich von dem sentimentalen Zug seiner früheren Arbeiten frei.

Im Jahre 1820 erschien bei Engelmann in Paris der erste Band von Taylors gewaltigem Werk Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Baron Taylor, eine der merkwürdigen Persönlichkeiten, die weltmännische Stellung und umfassende Thätigkeit mit wissenschaftlicher und künstlerischer Produktion zu vereinigen wussten, trug sich seit 1810 mit dem Plan zu einer Publikation der Denkmäler alter französischer Kunst. In der Lithographie fand er das Mittel, das er brauchte. Selbst geübter Zeichner und Lithograph, bildete er sich für seine Arbeiten einen Stab von Künstlern, die er mit seiner Auffassung inspirierte. Das gewaltige Werk, das er in 19 Bänden bis zu seinem Tod im Jahre 1879 fortsetzte, und das wohl die erste Etappe bildet in dem Streit um die gotische Baukunst, hat der französischen Landschafts-Lithographie zum guten Teil die Richtung gegeben. Auf der Ausstellung sind die Voyages durch einige Blätter Bonington's vertreten, künstlerisch und historisch wohl die wertvollsten des ganzen Werkes. Für Bonington, der in der Schule Gros' keine Befreiung seines Talents fand, wurde seine Mitarbeit für Taylor entscheidend. Wesentlich im Rahmen seines Werkes hat sich seine kurze Laufbahn vollzogen. Welche Umwandlung des Naturgefühls in den Landschaften Bonington's gegen Vernet! Bonington lebt es mit, wie das Licht über die Mauern gleitet, wie sich die Schatten vertiefen und wie Baum und Haus und lebende Wesen geheimnisvoll zu einer Einheit zusammenwachsen. Nirgends äussert sich sein tiefes Empfinden für die Weihe historischer Stätten im Pathos, nur die Höhe seines Könnens wird durch die Wärme seines Gefühls gesteigert. Die ausgestellten Landschaftsblätter von Isabey und Dupressoir zeigen sich verwandt in Naturauffassung und Richtung der Technik, aber keiner kommt ihm gleich an Feinheit des Empfindens und Wahrheit. Erst Rosa Bonheur und Calame gehen wieder ganz andere Wege.

Noch vor dem Erscheinen des ersten Bandes der Voyages pittoresques begann in verwandtem Geiste Domenico Quaglio in München die Folge seiner grossen architektonischen Blätter zur Ehre gotischer Kunst. In der Ausstellung ist er durch eine Auswahl des Besten vertreten und niemand kann leugnen, dass warme Hingabe und grosser Sinn aus seinen Blättern sprechen. Aber seine Technik ist zu arm und sein Auge ungeschult und befangen, seine Darstellung bleibt trocken und lichtlos.

Vollkommener als bei ihm kommt feiner künstlerischer Sinn in zwei deutschen Landschaftswerken zum Ausdruck, die, jedes vereinzelt zu seiner Zeit, unter sich wohl verwandt sind durch die Schlichtheit der Empfindung und die Art des Vortrags: Olivier's sieben Gegenden von Berchtesgaden (1822) und das Saaralbum von Peter Becker (1851). Becker sowohl wie Olivier haben von vornherein auf die Anwendung der Kreide und ihrer malerischen Wirkung verzichtet und in Federzeichnung zum Ausdruck gebracht, was sie geben wollten. Olivier, der wohl dem Führig'schen Kreis verwandt ist, giebt in schlichtester Weise, aber in der feinen Zeichnung der Nazarener und mit klarer Führung des Lichts eine Folge von Landschaftsdarstellungen, die wohl mit Recht als die erste eigentlich künstlerische Leistung der Münchener Lithographie betrachtet sind. Peter Becker schliesst sich in der zeichnerischen Behandlung an ältere

Abb. 2. Adolf Menzel. Aus den »Versuchen auf Stein mit Pinsel und Schabeisen«. Berlin 1851.

Digitized by Google

deutsche Arbeiten an. Wie er die Städte am Flussufer darstellt und die bebuschten Hügel, erinnert an Merian's Blätter. Aber seine Anlehnung ist nirgends Manier und seine Darstellungen sind von einer Fülle persönlichen Empfindens umwoben. Der Wert seines Werkes liegt in der Aufrichtigkeit der Eigenart, mit der er die Natur darstellt, und neben den technisch auf so ganz anderer Stufe stehenden Arbeiten der Achenbach verdienen seine Blätter wohl die besondere Beachtung, die ihnen die Ausstellung hat zu teil werden lassen.

Mit der Darstellung der romantischen Landschaft, der Taylor die Wege brach, grenzt ein Gebiet zusammen, auf dem der Lithographie in Frankreich einige ihrer schönsten Blüten erwuchsen, die Darstellung der Volkstypen. Den Studien Gavarni's aus den Pyrenäen lässt sich an Unbefangenheit und Feinheit der Empfindung wohl nur wenig vergleichen (Abb. 4). Besonders in seinen Mädchengestalten hat der Zauber freier Anmut und berückender Grazie einen Widerhall gefunden, der das Blut warm macht. In dem Jahrzehnt von 1838—1848 erscheint dann Raffet's Voyage en Crimée et en Russie méridionale, ein Werk, das Béraldi wohl mit Recht als den Höhepunkt des Meisters bezeichnet. Wie in seinen Schlachtenbildern hat er auch hier den Blick für das Wesentliche, für den grossen Zug, für den Charakter. Der Ochsenkarren auf der Heide der Walachei, die türkische Fleischbude mit den Opiumrauchern und den verhungernden Hunden, die schlichte Klugheit in den Gesichtern russischer Bauern — überall giebt er das Wesen ohne kleinliche Züge. Technisch verrät sich in diesen klaren Blättern seine Meisterschaft in der Beherrschung der Kreide vielleicht noch mehr, als in der Darstellung in Pulverdampf verhüllter Schlachten. In malerisch durchgeführten Partien zeigt seine mannigfaltige Technik mit den späten Blättern von Delacroix Verwandtschaft.

Das tiefe, eindringende Verständnis der Persönlichkeit, die scharfe Erfassung des Charakters, die in dem Werk Raffet's so stark auffällt, tritt in der französischen Lithographie fast ganz zurück auf dem Gebiet des Porträts. Die Betrachtung der französischen Porträt-Lithographie ist von dem Modebild kaum zu trennen, eine Reihe der besten Porträts sind ja als Modeblätter erschienen. Die Illustration der Modejournale war schon in der Hand der Radierer zu einer glänzenden Bedeutung gediehen. Wenn man den Toiletten-Sinn der Pariserin lobt, darf man nicht vergessen, in welchen Händen seit mehr als einem Jahrhundert die Beeinflussung der Mode und vor allem die Erziehung der Kunst, seine Kleider zu tragen, in Paris liegt. Die Glanzzeit der französischen Modejournale fällt wohl in die dreissiger Jahre und aus dieser Zeit finden sich in der Ausstellung eine Reihe der entzückendsten Blätter von Devéria und Gavarni. Für die französische Porträt-Lithographie ist diese Erziehung zur Toilette verhängnisvoll geworden. In der Auffassung der Dame à la mode, in der Darstellung des Typus, in der pikanten Erfassung der Erscheinung, sind die Porträts von Devéria und Grévedon Meisterwerke von unwiderstehlichem Reiz. Aber es fehlt Fleisch und Blut und kein Zug persönlichen Willens oder geistigen Lebens durchbricht die Anmut, mit der sich Ringellocken und Schleier um das Gesicht legen. Auch in den männlichen Bildnissen mag man eine wirklich ausgesprochene Charakteristik vermissen. Innerhalb der Ausstellung bilden nur etwa ein paar Blätter von Isabey und vor allem einige männliche Porträts von Gavarni eine Ausnahme, darunter sein Selbstporträt, ein Blatt ersten Ranges.

In der deutschen Abteilung der Ausstellung sind neben den bekannten Arbeiten des Berliners Feckert vor allem die beiden Hamburger Gröger und Aldenrath durch meisterhafte Porträts vertreten. In Hamburg hatte sich schon frühzeitig dank dem Verdienst des älteren Speckter eine eigentliche Künstlerlithographie entwickelt, die im Leben der Hansestadt feste und weit verzweigte Wurzeln schlug. Gröger's Porträts seit dem Anfang der zwanziger Jahre sind ausgezeichnet durch den Ausdruck inneren selbständigen Lebens. Wie fein ist in dem Kopf der Frau Abendroth, den unsere Abbildung wiedergiebt, die Durchführung des Äusseren und wie tritt doch alles andere zurück vor dem Eindruck geistiger Bedeutung. Gröger's Porträts haben etwas Norddeutsches, Sprödes, und seine bei aller Feinheit kräftige Behandlung des Kreidestrichs passt sich seiner Auffassung an. (Abb. 1.)

Dieser herbe, lebensstarke Charakter unterscheidet auch vornehmlich seine Porträts von den feinsinnigen Blättern, in denen Kriehuber die Gesellschaft Wiens in den 30er und 40er Jahren im Bilde festhielt. Kriehuber hat eine Reihe seiner geistreichsten Zeitgenossen zeichnen dürfen und seine Porträts sind von ausserordentlich feiner Charakteristik. Besonders in den Frauenköpfen versteht er es, die feinen Regungen des Lebens in den Augen und auf den Lippen zu lesen. Es entspricht vielleicht der Gesellschaft, die er darstellte, wenn uns seine Bildnisse gar zu durchgeistigt und in dieser Richtung etwas posiert erscheinen. Jedenfalls fehlt ihnen der Eindruck von Blut und Lebenskraft, der aus den Porträts Gröger's so stark entgegenschlägt.

Ein besonderes Interesse in der Ausstellung des Buchgewerbe-Vereins beansprucht eine Gruppe von Blättern, der dem Umfang der Produktion nach neben dem Porträt vielleicht der erste Platz zukäme: die Gesellschaftsbilder. Die Darstellung des Alltäglichen, der nächsten Umgebung und des zeitgenössischen Lebens war für die Lithographie das Feld, auf dem sie ihre Vorzüge, die Leichtigkeit des Entwurfs, ihre Beweglichkeit und ihren Witz am unmittelbarsten entfalten konnte. Vielleicht auf keinem Gebiet künstlerischer Darstellung sind die feinsten Nuancen im Charakter der Einzelnen und der Nationen so scharf zum Ausdruck gekommen wie hier. In Frankreich wurde alles Gesellschaftsbild zur Satire. In der Zeit seit 1820, vor allem aber unter Louis Philipp, war für alle Umsturzpolitik in Frankreich die Lithographie die eigentliche Waffe. Die Lithographie war keiner Censur unterworfen und gab das einzige Mittel, auf die Massen zu wirken. Daher die kon-

Abb. 3. Nächtliche Heerschau. Lithographie von Charles Raffet.

Digitized by Google

zentrierte Schärfe und vor nichts zurückschreckende Gereiztheit, die in diesen Blättern so frappanten Ausdruck findet, die Spannung aller individuellen Kräfte. Sie wollten anderes, als unterhaltend sein. In der Monnier, Lami und wie sie alle heissen, die volle Einsetzung der Leidenschaft das Können gesteigert hat. Je nach der Begabung findet jeder die Ausdrucksweise, in der er sich geltend machen kann, von

Abb. 4. Lithographie von Gavarni.

Ausstellung ist ausser einigen Bänden des Charivari und der Caricature eine Auswahl der besten Blätter vertreten, besonders aus der Zeit des Bürgerkönigs, und dann eine Folge von Blättern des »Satanmalers« Félicien Rops. Es ist erstaunlich zu verfolgen, wie in den Blättern der Daumier und Pigal, Traviès, der kolorierten Umrisszeichnung bis zur meisterhaften Beherrschung der Kreide; nirgends macht sich die lästige und unwahre Wiederholung in Typus und Manier bemerklich. Unser Schlussbild giebt eine Probe jener Blätter, die vor allem dem Ansehen der Bureaukratie und des Philistertums so unheilbare Wunden schlugen.

Digitized by Google

Die harmlosere Karikatur hat überall in der Geschichte der Lithographie eine Rolle gespielt; England sowohl wie Deutschland sind durch eine Reihe ausgezeichneter Blätter in dieser Richtung auf der Ausstellung vertreten. Wohl am frühesten fand der Berliner Witz in der Lithographie das Mittel, seinem Herzen Luft zu schaffen. Aber selbst in den Zeiten der schärfsten Friktion, in den Revolutionsjahren, ist nur vereinzelt die Entwicklung der höchsten Energie zu finden, die der französischen Satire ihren künstlerischen Gehalt und das Salz giebt. Die mit französischem Geist getränkten Blätter von Pettenkofen »Zur Bewegung« stehen unter den nicht französischen Arbeiten in dieser Richtung wohl ohne Vergleich da. Dafür hat in den Gesellschaftsbildern aus der Zeit der Romantik der deutsche Humor in der Lithographie einen ganz einzigen Ausdruck gefunden. Besonders die Folge Schwind's mit dem Sonntagsnachmittags-Ausflug enthält in anspruchsloser Technik einen reichen Schatz von Humor und feinsinnigster Zeichnung.

Die künstlerische Original-Lithographie hat die Mitte des verflossenen Jahrhunderts nicht lange überdauert. Die rapide und glänzende Entwicklung der Lithographie in dem zweiten Viertel des Jahrhunderts umschliesst einen Aufwand an geistiger und künstlerischer Energie, dem die Erschlaffung folgen musste. Das Bedürfnis nach Originalität, nach feinfühliger Entwicklung und Gestaltung des Individuellen, nach persönlichem Ausspruch, das doch in letzter Linie den Kern aller echten Künstler-Lithographie bildet, hatte sich ausgegeben. Das Aufkommen der Photographie hat dann die entscheidende Wendung zum Niedergang der Lithographie vollziehen helfen. Als original schaffende Kunst versiegte die Lithographie völlig und die Kultur der Epoche wirtschaftlicher Umwälzung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat in ihr keinen Ausdruck gefunden. Auf welchen Grundlagen die Künstler-Lithographie in den letzten Jahren wieder ihr Haupt erhoben hat, mag die Besprechung der modernen Abteilung der Ausstellung im nächsten Heft zeigen.

Abb. 5. H. Daumier: Der französische Minister Guizot 1848.

Digitized by Google

RUDOLPH SCHULTE IM HOFE

MIT EINER STEINRADIERUNG

IN den Bildnissen von *Schulte im Hofe*, die diesem Hefte in Reproduktion beigefügt sind, offenbart sich ein sehr tüchtiges, zeichnerisches und malerisches Können. Nur ein Porträtmaler von starker Begabung, die mit rastlosem Fleiss ausgebildet wurde, vermag eine so tiefgehende Auffassung des Darzustellenden mit so erstaunlich geringen Mitteln, mit so wenigen flüchtigen Strichen und doch so lebenswahr festzuhalten, wie das beispielsweise in diesem »Kopf einer alten Dame« geschehen ist. Und dabei »sitzt« jeder Strich, nirgends tritt Überflüssiges hervor, aber auch nirgends ein zu Wenig. Die Abwägung der Tonwerte ist sogar in der einzelnen Linie beobachtet, und das Ganze wirkt trotz aller, oder vielleicht eben wegen seiner Einfachheit, wie ein völlig fertiges Bild.

Bildniszeichnung in Rötel. *Von R. Schulte im Hofe.*

Dieses Ziel, mit möglichst geringen Mitteln das künstlerisch geschaute Bildnis einer Persönlichkeit festzuhalten, d. h. den ganzen Menschen zu schildern, charakterisiert das Streben des Künstlers, und dieses Streben liegt auch in den übrigen hier reproducierten Porträts zu Tage. Sowohl die feine Darstellung der beiden Kinder, wie die der jungen Frau mit ihrem Söhnchen sind für die genannte Richtung Schulte's bezeichnend.

Der Maler hat sich auch mit den vervielfältigenden Künsten lange und eingehend beschäftigt, und dieser Thätigkeit verdankt er es vor allem, dass sein Name in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Es ist ihm eine Erfindung gelungen, die, wie Adolf Menzel äusserte, geeignet ist, den Künstlern ein neues Feld zu eröffnen. Das neue lithographische Verfahren, das Schulte treffend als »Steinradierung« bezeichnet, kann als eine gelungene Verschmelzung der Lithographie, die bisweilen etwas Flaues, Kaltes und Nüchternes an sich hat, und der eigentlichen Radierung gelten, deren malerischer und stets originaler Reiz und deren schöne Tonwärme doch nicht ganz den Mangel der feinen und feinsten Zwischentöne zu verdecken oder zu ersetzen vermag.

Die Steinradierung lehnt sich an die schon bekannte Asphalttechnik an, unterscheidet sich aber von ihr durch eine an sich unwesentlich andere Art der Plattenbereitung, die sehr wesentlich andere Resultate im Gefolge hat. Die Asphaltschicht, die auch in anderer Weise als früher auf den Stein, je nach der

Google

beabsichtigten Wirkung gegossen oder gewalzt wird, erhält nach dem neuen Verfahren einen Zusatz, der Geheimnis des Erfinders ist und der es ermöglicht, die Schicht, die bisher nur mit scharfen Instrumenten, mit Stichel, Schaber oder Nadel, bearbeitet werden konnte, mit weichem Material, mit Kork, Wischer oder dergl., ja mit dem Finger zu behandeln und zu wischen, so dass, während früher Härten unvermeidlich waren, nun selbst die weichsten und zartesten Töne und Übergänge erzielt werden können, Übergänge, wie man sie sonst nur bei Gemälden oder Zeichnungen findet. Dies gilt nicht nur für grosse Flächen, sondern selbst für die feinste Linie, und auch die Hell- und Dunkelwirkungen des Verfahrens sind erstaunlich und machen es besonders für Kopien nach den alten Holländern geeignet. — Und während bei einer Kupferradierung nur mit vieler Mühe kleinere Flächen ruhig und gross zu halten sind, während es schwer zu erreichen ist, dass alle Einzelheiten einer Radierung sich organisch dem Ganzen unterordnen und einfügen, gestattet die Steinradierung das alles selbst bei grossen Flächen ohne Schwierigkeit.

Ganz ausserordentlich ruhig, einheitlich und malerisch gehalten ist z. B. das Porträt in Steinradierung, das diesem Heft beigegeben ist. Die Tonskala dieses Kopfes ist sehr umfangreich: selbst die hellsten Lichter auf dem Gesicht erscheinen noch verhältnismässig stark getönt im Vergleich zu der nur an der Manschette zu Tage tretenden Farbe des Papiers. Eine Leistung wie dies Porträt, das übrigens auch als solches höchst bedeutend erscheint, wäre allerdings kaum möglich gewesen, wenn der Künstler nicht, wie gesagt, auch als Maler hervorragen würde. Das beweisen ausser den oben genannten Schöpfungen zahlreiche neuere Bildnisse in

R. Schulte im Hofe, Kinderbild.

Digitized by Google

Öl und Tempra, wie in Steinradierung, unter denen die Menzels, Eduard von Hartmanns, Hans Hopfens, des Präsidenten Bödiker und des Herausgebers dieser Zeitschrift besondere Erwähnung verdienen.

Das neue Verfahren eignet sich auch für farbige Darstellungen sehr gut; eine Reihe von Landschaften Schulte's beweisen das. Sie erwecken fast den Eindruck von Gemälden, erinnern aber in ihrer Weichheit an Pastell. Mit wenigen Platten lassen sich grössere Effekte erzielen, als sonst mit einer grossen Anzahl, weil *eine* Farbe sehr bedeutende Abstufungen gestattet.

Die Schulte'sche Erfindung, die übrigens patentiert ist, dürfte eine grosse Zukunft haben und jedenfalls einen grossen Schritt vorwärts bedeuten. Der Künstler steht im 37. Lebensjahre. Westfale von Geburt ging er mit 21 Jahren nach München, wo er bei Ludwig Schmidt Akt zeichnete, und dann auf der Akademie Schüler von Ludwig Löfftz wurde. Nach einem kurzen Aufenthalt in Rom kam er nach Berlin, wo er noch jetzt seinen Wohnsitz hat. *P. W.*

R. Schulte im Hofe, Bildnis.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

August Gaul, Berlin. Löwin. Bronze

BERLINER SECESSION 1901

WER zur Frühlings- und Sommerszeit die Berliner Vororte, die Kolonie Grunewald, Steglitz, Grosslichterfelde und andere durchwandert und die üppigen Gärten bei den Landhäusern betrachtet, der wird erstaunt sein, was der dürre märkische Sand bei genügender Aufbesserung durch fruchtbare Erde und Düngung und bei sorgfältiger Pflege alles hervorzubringen vermag. Die Mehrzahl jener Anpflanzungen dürfte mindestens auf ein Jahrzehnt zurückblicken. Der ideale Nährboden, welchen die Kunst in Berlin vorfindet, ist für sie von Hause aus wohl nicht weniger unfruchtbar als der Dünensand, auf welchem sich die Reichshauptstadt erhebt. Und doch hat der Kunstgarten, den die Secession in Charlottenburg angelegt hat, trotz seines erst dreijährigen Bestehens bisher in jedem Frühling einen achtenswerten Blütenflor gezeitigt. In jenen Gärten der Berliner Vororte findet man neben den bodenwüchsigen Pflanzen auch so manches aus wärmeren Zonen stammende Gewächs in Kübeln; die Lorbeerbäume und Palmen mögen wohl hier und da sogar ein kleines Wäldchen abgeben. Je jünger die Anlage ist, desto mehr wird sie dieser Ergänzung bedürfen. Auch in dem Kunstgarten der Secession haben wir solche Kübelgewächse bisher jedes Jahr gefunden, und in der Erwartung, dass ihre Zahl mit der Zeit geringer werden würde, liess man sich das gern gefallen. Wenn wir aber diesmal die Secessionsausstellung betreten, so könnten wir fast glauben, uns in einem künstlerischen Treibhaus zu befinden, so dicht ist der Wald der importierten Dekorationsgewächse im Vergleich zu dem, was dem Berliner Boden entsprossen ist. Die Secession hat ihren Feinden eine nur zu bequeme Handhabe geboten. Sie werden sagen: Eure Ausstellung ist unzweifelhaft die interessanteste, welche in Berlin jemals zu sehen war; aber glaubt ihr denn, dass wir es nicht merken, wie leicht ihr es euch gemacht habt? Aus aller Herren Länder habt ihr bedeutende Sachen zusammengeholt, und dabei habt ihr euch nicht auf das im letzten oder vorletzten Jahre Geschaffene beschränkt, sondern ihr habt weit zurückgegriffen, sogar über Jahrzehnte; da war es nicht schwer, etwas Gutes zu finden. Ausserdem verdankt ihr bei den deutschen Bildern einen grossen Teil eures Erfolges zwei Meistern, die schon ganz und einem, der schon halb der Geschichte angehört, den grossen Toten Böcklin und Leibl, und dem Frankfurt-Karlsruher Hans Thoma, die mit je einer grösseren Anzahl von zum Teil alten und ältesten Bildern vertreten sind. Ferner habt ihr unter den

Digitized by Google

jüngeren Schaffenden so manche Kraft aus anderen deutschen Kunststädten herbeigeholt, aus München Fritz von Uhde, Heinrich Zügel und seinen talentvollen Schüler Schramm-Zittau, Hubert von Heyden, Hermann Schlittgen, Buttersack, Landenberger, Winternitz, aus Stuttgart den Grafen Kalckreuth, aus Frankfurt Wilhelm Trübner; von den Kunststädten, die norddeutschen Charakter haben und nach Berlin gravitieren, wie Weimar und Hamburg, zu schweigen.

Es ist nicht zu leugnen, dass fast bei allen Darstellungsgegenständen und bei der Lösung fast aller künstlerischen Probleme wenigstens in der Malerei die Ausländer sich auf dieser Ausstellung den Deutschen überlegen zeigen. Ein Bild, wie die alte Frau, welche sich am Feuer die Hände wärmt, von Jozef Israëls im Haag, ist sowohl in der Menschenbeobachtung, als auch in der künstlerischen Behandlung des Helldunkels ein so bedeutendes, nur wenig hinter Rembrandt zurückstehendes Meisterwerk, dass es alle andern Genre- und Helldunkelbilder der Ausstellung schlägt. Das Herrenbildnis von Jan Veth in Amsterdam ist das beste Bildnis von allen, die zur Ansicht geboten werden. Es ist mit äusserster Sauberkeit ausgeführt und bis in die feinsten Einzelheiten belebt, intim wie ein Kupferstich und doch von malerischer Grössenwirkung. Von ähnlicher Bedeutung ist nur noch das mehr studienartige Kinderporträt des in Paris gebildeten Schweden Anders Zorn. Es ist von einer geradezu funkelnden Lebendigkeit. Wenn man vor die im gleichen Raum nebeneinander ausgestellten Bilder von Besnard, Raffaëlli, Emile Schuffenecker tritt, so glaubt man die Sonne aufgehen zu sehen; mit einem so selbstverständlichen Leuchten hat kein Deutscher das Licht gemalt. Die Deutschen erreichen darin, wie wir noch hören werden, gerade diesmal vorzügliche Wirkungen, aber man merkt bei ihnen immer viel mehr die Mühe, welche es sie gekostet hat, diese Wirkung herauszubringen. Aus so uninteressanten Motiven, wie das Stück Treppe mit zwei Personen, und der zufällige Blick in ein Brauhaus auf zwei Bildern von Anders Zorn, hat niemand verstanden, ein so effektvolles Licht- und Farbensprühen zu entwickeln. So delikat in der Farbe ist nichts, wie das Kinderbildnis des in Paris lebenden J. M. Neil Whistler. Einigen Deutschen hat man einen schlechten Dienst erwiesen, indem man

Jean Louis Forain, Paris. In den Coulissen

Digitized by Google

Hermann Schlittgen, München. Bildnis

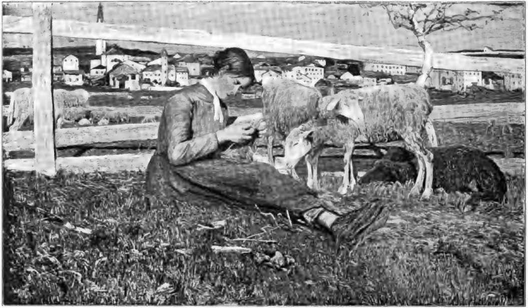
Digitized by Google

A. Gaul, Berlin. Strauss. Bronze

sie zu sehr in fremdländische Umgebung gebracht hat. So ist es unserm so hoch zu schätzenden Franz Skarbina ergangen, der ausserdem diesmal leider nicht mit voller Kraft vertreten ist. Mehrere Bilder von ihm sind fast die einzigen deutschen in einem Saal voller Holländer und Norweger. Sie sind fein, zart und duftig, aber sie erscheinen flau neben den kräftigeren Holländern, nicht nur neben Israëls und Jakob Maris, sondern auch neben dem weniger bedeutenden, aber immer noch vortrefflichen Amsterdamer Albert Neuhuys. Diese Holländer sind nicht weniger fein als Skarbina, aber sie sind stärker und dabei auch malerisch reicher. Das beste Bild von Skarbina, der Blick vom Eiffelturm bei Abend, hängt leider nicht in diesem Saal. Hier schlagen ihn aber nicht nur die Holländer, sondern auch der Norweger Erik Werenskiold, der in dieser Bedeutung eine für Berlin neue Erscheinung ist. Er ist so zart wie Skarbina, aber dabei frischer. Er versteht die schwierige Aufgabe, Hell in Hell zu malen, meisterhaft zu lösen. Immer bleibt er dabei kraftvoll und nüanziert. Wohl am feinsten ist er in dem Bild einer blonden jungen Dame in rotgeflecktem Kleide vor heller Wand. In dem in einem andern Saal hängenden Bildnis Björnson's ist das helle Sonnenlicht, welches den auf einer Terrasse sitzenden Dichter bescheint, zum Herausbringen einer wahrhaft monumentalen Wirkung benutzt; freilich wird dem Gemälde dadurch der eigentliche Bildnischarakter genommen.

Vor die alten französischen Bilder der Ausstellung tritt man mit um so gespannterer Erwartung, als der Führer der Secession in seinem Vorwort zum Katalog von ihnen sagt, dass sie uns heut' bereits klassisch anmuten. Wir glauben jedoch, nachdem wir sie gesehen haben, dass Max Liebermann, den die Leser dieser Zeitschrift ja noch kürzlich in seinem Aufsatz über Israels als geistvollen Schriftsteller kennen gelernt haben, sich hier im Ausdrucke vergriffen hat. Ehrwürdig muten uns diese Bilder an, aber nicht klassisch. Wie könnten auch die Anfänge einer neuen künstlerischen Auffassung klassisch sein. Die Dame von Renoir hat für das Jahr 1867, in dem sie gemalt wurde, und für so manches Jahr nachher, gewiss hohe Bedeutung gehabt. Es war etwas Neues, Epochemachendes, dass bei einem bildnisartigen Gemälde über Gesicht und Büste der Schatten eines Sonnenschirmes gelegt wurde, während das weisse Kleid voll von der Sonne beschienen ist. Es wurde dadurch mit besonderer Schroffheit das Prinzip ausgesprochen, dass das Malerische in der Malerei die vornehmste Bedeutung haben sollte. Aber nach unseren heutigen Begriffen ist die Lösung des Lichtproblems doch noch mit recht kindlichen Mitteln durchgeführt. Von einem Durchleuchten der Luft ist gar keine Rede, ja Luft ist in dem Bilde, das in der Figur übrigens auch gänzlich verzeichnet ist, überhaupt nicht vorhanden. Die Figur klebt am Grunde und noch mehr ist das bei dem im Jahre 1866 entstandenen Damenporträt von Claude Monet der Fall. Dennoch hebt sich dieses bedeutend über jenes hinaus durch die Grösse der Zeichnung und die feine Zusammenstellung der Farben, in welcher das grüne Seidenkleid und die schwarze, mit braunem Pelz

A. Gaul, Berlin. Strauss. Bronze



GIOVANNI SEGANTINI
MÄDCHEN IN DER SONNE

Digitized by Google

Erich Werenskiold, Lysaker. Björnson

Claude Monet, Giverny. Hafendamm in Hâvre

Digitized by Google

besetzte Jacke die Haupttöne abgeben. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass die Vornehmheit, die dieses Bild auszeichnet, damals nicht etwas Neues war, sondern dass der Künstler gerade diese von der früheren Kunst als glückliches Erbteil herübernahm, nur dass er sie mit frischem Leben erfüllte. Von den beiden Landschaften Monet's ist die bessere die 1866 gemalte des Hafens von Honfleur, besonders durch ihre durchsichtige Klarheit in der Beleuchtung, wenn auch hier die Luft noch nicht recht zu Gefühl gebracht ist. Dass die mangelnde Tiefe und das Fehlen der Luft bei einer Landschaft noch mehr stören als bei einem Bildnis zeigt das Gemälde von Camille Pissarro vom Jahre 1866. Doch ist diese Landschaft von Bedeutung durch die Bescheidenheit des Motivs, das Zufällige im Ausschnitt aus der Natur und die Betonung der Lichtwirkung. Wie ganz anders der Meister seit jenen Anfängen gelernt hat das Licht zu bewältigen und wie er jetzt versteht eine Landschaft mit Luft zu erfüllen, das sind wir so glücklich beobachten zu können bei seinem kleinen Gemälde vom Jahre 1898, welches Rouen am Morgen darstellt. So haben wir denn in diesen alten Bildern historisch interessante Stücke vor uns; sie belehren über die Anfänge der Bewegung, aus welcher die Secession hervorgegangen ist; und in diesem Sinne sind sie uns in der Ausstellung willkommen.

Als Kunstfreunde im allgemeinen sind wir den Leitern der Ausstellung auch dankbar, dass sie uns den Genuss von modernen, unter fremder Sonne gereiften Kunstwerken geboten haben. Nicht minder wissen wir es zu schätzen, dass dadurch ein internationaler Luftstrom in die Berliner Ausstellungen gezogen wird. Wir freuen uns, dass die ausländischen Künstler es für der Mühe wert erachtet haben in Berlin aufzutreten, dass Berlin teilnimmt an den Weltbeziehungen der Kunst, was ihm bisher so sehr gefehlt hat. Wir bedauern es nur für die Deutschen und speziell für die Berliner — zufällig wissen wir von einigen tüchtigen Berliner Kunstwerken, die zurückgewiesen sind —, dass ihnen so viel Platz fortgenommen ist. Wir bedauern, dass die ältere künstlerische Kultur des Auslandes die jüngere einheimische nicht voll zur Geltung kommen lässt; umsomehr, als die Deutschen und gerade die Berliner Vortreffliches geboten haben, so dass ein so starkes Heranziehen des Auslandes nicht nötig gewesen wäre, um die Ausstellung bedeutend zu machen. Es wird an dieser Ausstellung ganz klar, dass der junge Garten der Berliner Secession kräftig anwächst, dass die einheimischen Pflanzungen Wurzel geschlagen haben.

Hans Thoma, Karlsruhe. Paradies

Wir machen, wenn wir die deutschen Gemälde im Zusammenhang betrachten, die sehr angenehme Entdeckung, dass die absolute Herrschaft der Landschaft zu Ende ist und das Figurenbild wieder mehr in den Vordergrund tritt. Das Höchste kann die Kunst nur am Menschen leisten, so erfreulich und bedeutend die Landschaftsmalerei als eine Sonderart ist. Die Landschaft hat im letzten Viertel des soeben zu Ende gegangenen Jahrhunderts eine erzieherische Aufgabe für die ganze Malerei gehabt. Sie hat bei der Aufmerksamkeit, welche man den atmosphärischen Erscheinungen zuwandte, gelehrt den Blick auf das Ganze des Bildes, auf den Ton zu achten, das eigentlich Malerische auch bei den Figurenbildern herauszuarbeiten. Diese Aufgabe ist erfüllt, die Landschaft mag nun wieder in die gleiche Reihe und hinter die Figurenmalerei zurücktreten. Was von Landschaften geboten wird, ist meistens sonnig und hell. Glücklich überwunden ist die Vorherrschaft der düsteren Regen- und Nebelstimmungen. Wer noch Dämmerung und nasse Luft malt, der legt in den Ton eine weiche, wohlige Melodie hinein, wie Max Uth in seinen beiden vorzüglichen Abendstim-

Digitized by Google

mungen. Glücklich überwunden ist aber auch das krampfhafte plein-air mit seinem kreidigen Licht und eine milde goldige Sonne ist über den Bildern aufgegangen. Frisch und natürlich malt Oskar Frenzel seine nicht sehr originellen aber immer erfreulichen Landschaften. Otto H. Engel lässt die Sonne warm und hell in ein grünes Waldthal scheinen, Th. Th. Heine-ther Leistikow's »Frühlingstag« ist die Schilderung des hellen Frühlingssonnenlichtes das beherrschende Thema. Es zeichnet auf ein abschüssiges gelbes Feld lange sanft violette Schatten von nicht sichtbaren noch unbelaubten Bäumen und liegt äusserst naturwahr über dem Wald des Mittel- und Hintergrundes. Dagegen ist das Blau des Wassers in der Thalsenkung

H. E. Linde-Walther, Berlin. Kinderfütterung

München schildert in einem anspruchslosen, aber vorzüglichen Bildchen unvergleichlich treffend ein Stück Landschaft, wie man es zwischen München und den Alpen häufig sieht, und weiss auch die Sonderart des dortigen Sonnenlichtes zu Geltung zu bringen. — Diesen einfach natürlichen Landschaftsdarstellern stehen andere gegenüber, welche in dem landschaftlichen Bilde eine bestimmte Seite herauskehren und alles andere nur andeuten, wodurch die Landschaft etwas mehr oder weniger Stilisiertes erhält. In Walnicht durchsichtig genug. Die »Villa im Grunewald« könnte man sich in ihrer dekorativen Wirkung besser als Stück eines Tapetenfrieses gefallen lassen. Für ein Bild ist die Wirkung zu dürftig und unwahr. Paul Schultze-Naumburg behauptet auch diesmal die bedeutende Stellung, die er als Landschafter einnimmt. Trotz des kleinen Formats sind seine beiden Bilder grosszügig und von monumentaler Wirkung und zwar nicht in erster Linie durch die Zeichnung, sondern was mehr sagen will und spezifischer malerisch-

Digitized by Google

DA

Digitized by Google

landschaftlich ist, durch breite Licht- und Schattenlagen und durch grosse Flächen einheitlicher Farbe.

Sehr erfreulich ist eine leise Zunahme an Aktbildern, die immer die hohe Schule der Malerei bilden werden. Bezeichnend ist es, dass auch hier meistens Lichtprobleme gelöst werden. Bei dem Urteil des Paris von Trübner sind die Körper in Licht und Schatten zu sehr zerrissen. Selbst bei weitem Zurücktreten gehen die Flecken nicht ineinander, und selbst dann tragen die roten Reflexlichter noch nicht dazu bei, die Fleischfarbe frisch und lebendig zu machen, wie bei Rubens, sondern sehen noch immer unnatürlich aus, als wenn sie selbstleuchtend wären. Sehr viel besser versteht Christian Landenberger-München bei seinem badenden Knaben, trotz der auch hier bei Nahsicht flüchtigen Behandlung für die Fernbetrachtung, die Massen ineinander fliessen zu lassen und einen einheitlichen und im Licht lebendigen Eindruck zu machen. Den grossartigsten Akt hat Louis Corinth in seiner Andromeda gemalt und zwar ohne Lichtproblem. Es ist etwas in der Darstellung des Fleisches, was an den Schlächterladen erinnert, aber der unmittelbar und mit verblüffender Wahrheit nach dem Modell genommene Akt erfreut doch durch die strotzende Kraft und Gesundheit; in seiner malerischen Wucht liegt eine fast monumentale Wirkung.

In der Zunahme ist auch das Tierstück begriffen. Wieder begegnen wir hier fast durchgängig Lichtproblemen. Die Sonnenflecken auf den Hunden am Fuchsbau von Schramm-Zittau leuchten durch mehrere Säle. Bei den Truthühnern unter Bäumen von Hubert von Heyden sind die Sonnenflecken so natürlich, dass man selbst in der Nähe versucht ist, zu glauben, die Sonne schiene wirklich auf das Bild. Ohne derartige Lichteffekte ist das Gemälde von Charles Tooby, in welchem die Schafe fast nur Staffage der Landschaft sind und welches mildes gleichmässiges Licht bei verschleiertem Himmel hat.

Auch bei fast allen übrigen Bildern finden wir Beleuchtungsprobleme, so dass diese sich als das augenblicklich durchaus Herrschende bei der Secession offenbaren. Nicht etwa, dass die Secession ihre Mitglieder dazu anhielte oder die Gäste nach diesem Gesichtspunkt auswählte; denn es ist keine Phrase, wenn Liebermann im Vorwort des Katalogs sagt, das Programm der Secession besteht darin, keins zu haben. Es zeigt sich in dieser Herrschaft des Lichtes vielmehr der allgemeine Zug der Zeit. Liebermann hat sein bekanntes Motiv, Licht unter Bäumen, diesmal besonders glücklich behandelt, das Skizzenhafte verlassen und eine mehr geschlossene, bildmässige Wirkung erzielt, auch den Charakter eines öffentlichen Vergnügungsortes in einer kleinen altmodischen Stadt in seinem Biergarten zu Leyden vorzüglich getroffen. In den Reitern am Strande hat er das Vibrieren der Seeluft zur Anschauung gebracht und das leichte Scheuen des einen Pferdes bei der Berührung durch die heranspülende Brandung treffend beobachtet. Möglichst zerrissenes und unruhiges Licht giebt Fritz von Uhde in seinen drei Bildern, diejenigen kleinen Formats sind besser als das mit lebensgrossen Figuren, weil für diese Grösse der Effekt zu äusserlich wirkt. Leo Klein-Diepold-Berlin lässt die ohnehin roten Gesichter seiner »drei Freunde«, dreier Seeleute, von der glühenden Abendsonne bescheinen. Richard Winternitz-München zeigt sein Quartett, bei dem Kerzenbeleuchtung das äusserlich künstlerische Motiv ist, in welchem aber doch die Charakteristik der Personen dominiert. Eins der besten Bilder hat Max Schlichting-Charlottenburg gemalt. Eine Dame in violettem Kleid sitzt, vom Rücken gesehen, auf einem kleinen Hügel vor einer flachen grünen Landschaft

Jacob Maris. Sommer am Strande

Digitized by Google

Paul A. Besnard, Paris. Pferdemarkt

Graf L. v. Kalckreuth, Stuttgart. Strassenbild

Digitized by Google

und sieht dem aufgehenden Vollmond entgegen, während ihre Rückseite von dem Leuchten des Abendhimmels beschienen ist. Das Milde dieses Doppellichtes verleiht dem Gemälde hohen poetischen Zauber.

Es muss genügen, diese wenigen figürlichen Bilder als Beispiele zu nennen. Verweilen wir nur noch einen Augenblick beim Bildnis. Diese Aufgabe liegt den Secessionisten im allgemeinen wenig, da sie ihre Persönlichkeit der Natur gegenüber nicht gern in dem Masse zurückdrängen, wie es beim Bildnis notwendig ist. Ob der Vater von Konrad von Kardorff wohl sehr zufrieden ist mit dem starken Violett, welches das Gesicht auf seinem Porträt in grossen Flecken bedeckt? Gar nicht geeignet zum Bildnismaler ist Louis Corinth, wie seine Dame in ganzer Figur beweist. Dieselben Eigenschaften, welche ihn zum Schilderer einer Salome und zum Aktmaler in so hohem Masse befähigen, behindern ihn hier. Hermann Schlittgen macht sich die Aufgabe interessanter, indem er hinter seiner in einer Thüröffnung stehenden Dame in ein Zimmer blicken lässt; Leo von König lehnt sich an ältere Bilder, wie das Damenbildnis von Claude Monet, an. Kurz, man sieht fast überall Verlegenheit und mangelnde Sicherheit der Künstler dieser Aufgabe gegenüber. Unter den wirklich bedeutenden Bildnismalern hat nur Linde-Walther-Berlin der Natur gegenüber die nötige Bescheidenheit und begnügt sich damit, die vorliegende Persönlichkeit möglichst charakteristisch zu erfassen und wiederzugeben.

Weit geeigneter als zur bildnisartigen Darstellung des erwachsenen Menschen sind die Secessionisten zur Schilderung des Kindes, sei es im Bildnis oder im Genrebild, denn hier tritt das charaktervoll Individuelle und Durchgeistigte mehr zurück, und das Kind kann in erster Linie ein malerischer Gegenstand sein. Graf Kalckreuth, Linde-Walther, Dora Hitz, Hans Looschen haben treffliche Kinderbilder verschiedener Art gemalt.

Bei der Plastik scheint das Vertrauen der Secessionsleitung auf die einheimischen Kräfte grösser gewesen zu sein, als bei der Malerei, denn hier ist nur weniges Ausländische herangezogen. Wir bewundern Auguste Rodin-Paris in seiner Kühnheit und in seiner Zartheit, wir erfreuen uns an der Delikatesse, mit welcher die nackten Körper eines kleinen Marmorwerkes von Naoum Aronson-Paris gearbeitet sind, wir sehen Constantin Meunier-Brüssel in zwei Werken in alter Gestalt gern wieder. Im übrigen aber sind wir hoch befriedigt, wieder bestätigt zu sehen, dass Berlin in der Plastik eine hervorragende Stelle einnimmt. Ja, diese Ausstellung macht uns zwei bedeutende Bildhauer gleichsam zum Geschenk. Wohl kannte man den Namen von Fritz Klimsch und auch den von August Gaul und schätzte ihre Träger als tüchtige Künstler, aber welch hohen Rang sie einnehmen, das offenbart erst die grössere Zahl von Werken, mit welchen jeder von ihnen hier auftritt. Klimsch hat in seiner Gruppe »Der Kuss« zwei nackte Figuren gross aufgebaut, in seiner weiblichen Bildnisbüste ein angenehmes Gesicht ganz modern und doch mit einem an die Florentiner Quattrocentisten nicht nur im geradlinigen unterm Abschluss erinnernden Stil geschildert, in seiner Davidstatuette Verrocchio und Michelangelo benutzt und doch etwas ganz Eigenes, rein plastisch Wirkendes geschaffen, in der Marmorstatuette einer jungen Dame eine moderne Toilette ganz plastisch gesehen, in seiner Tänzerin Otero die Grazie und Anmut der Bewegung vorzüglich und ebenfalls rein plastisch erfasst. Gaul zeigt in seiner Bronzelöwin einen rein aus der Natur, ohne jeden akademischen Anklang entwickelten Monumentalstil, sein laufender Strauss wirkt trotz der gesträubten Federn geschlossen und rein plastisch, in seinen Schafen drückt der poröse Kalkstein die dicke Wolle des Felles bei nur leiser Andeutung vortrefflich aus; auch alle übrigen grösseren und kleineren Tiere sind fast ausnahmslos je nach ihrer Art Meisterwerke. Neben diesen Beiden stehen Andere ebenfalls mit tüchtigen Arbeiten. Welch hohen Wert das natürliche Stilgefühl, wie es sich in Klimsch und Gaul offenbart, hat, wird uns noch besonders klar, wenn wir den »Läufer am Ziel« von Arthur Volkmann-Rom betrachten. Die an und für sich nicht unbedeutende Begabung dieses Plastikers wird ungeniessbar gemacht durch das akademisch Steife, das er sich im Anblick der Antike angeeignet hat; dazu kommt eine unerträgliche süssliche Fleischfarbe und eine Bemalung der Kopfes, die sich für Stil ausgiebt, aber nur kindisch ist.

Mancher Künstler und eine grosse Anzahl von Werken ist hier unerwähnt geblieben, aber es galt nur die leitenden und entwicklungsfähigen Momente der diesjährigen Ausstellung klar zu legen und zu verfolgen. In der Vorrede des Katalogs heisst es: Wir lassen jeden zu Worte kommen, der etwas Eigenes zu sagen weiss. Es konnte nicht ausbleiben, dass dieses Eigene bei einigen nur das Eigene des Vorbildes und bei einigen etwas Verdrehtes ist. Unter die letzteren gehört auch ein verstorbener Ausländer, Vincent van Gogh. Seine Werke zeigen, dass auch mit unnatürlichen Mitteln eine wenigstens teilweise natürliche Wirkung zu erzielen ist. Aber genügt das, um sie in Fünfzahl hier auftreten zu lassen?

Mit dieser, 350 Werke umfassenden dritten Ausstellung der Secession ist ihr Sieg über die stets mehr als 2000 Nummern zählende »Grosse Berliner Kunstausstellung« am Lehrter Bahnhof endgültig entschieden. Der junge David hat, um einen treffenden Vergleich eines Freundes zu gebrauchen, den Riesen Goliath geschlagen.

M. O. Z.

Walther Leistikow, Berlin. Villa im Grunewald

Vincent van Gogh. Flachlandschaft

Digitized by Google

Mit Erlaubnis der Herren Bruno und Paul Cassirer

BERLINER SECESSION 1901

MAX LIEBERMANN, BERLIN
REITER AM STRANDE

Digitized by Google

FRITZ KLIMSCH, BERLIN
OTERO. BRONZESTATUETTE

Digitized by Google

Photographie Bruckmann München

BERLINER SECESSION 1901

FRITZ VON UHDE, MÜNCHEN
IM GARTEN

Digitized by Google

BERLINER SECESSION 1901

JOHN LAVERY, LONDON
DAMENBILDNIS

Digitized by Google

REMBRANDT
LANDSCHAFTSSTUDIE

NIEDERLÄNDISCHE ZEICHNUNGEN IN DER SAMMLUNG DES HERRN VON BECKERATH ZU BERLIN

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

HERR *Adolf von Beckerath* hat in diesem Frühjahr für kurze Zeit einen wesentlichen Teil seiner Handzeichnungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Privatsammlungen von Zeichnungen sind, der Natur dieser Kunstwerke nach, doppelt verschlossene Heiligtümer. Und wenn auch das Haus des Herrn von Beckerath dem ernsten Interesse stets bereitwillig geöffnet wird, so bot doch das glückliche Beieinander der öffentlichen Ausstellung einen Überblick über die Sammlung, der freudige Überraschung bereitete.

Nicht nur diejenigen Blätter, die unter Glas, in alten, zum Teil köstlichen Rahmen die Wände der Sammlerwohnung schmücken, füllten die Räume eines Berliner Kunstsalons, sondern auch viele gewöhnlich in Mappen aufbewahrte und zum Zwecke der Veranstaltung gerahmte Zeichnungen. Eine bestimmte Gruppe, die Arbeiten *niederländischer* Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, vornehmlich des 17. Jahrhunderts, wurden gezeigt — mehr als ein halbes Tausend.

Die höchst dankenswerte Ausstellung giebt erwünschte Gelegenheit, von diesen Zeichnungen zu sprechen und damit auf einen gewiss nicht nach Gebühr bekannten Schatz historischer Dokumente hinzuweisen. Dem hier besonders armen Worte kommt das Bild zu Hilfe, da diese Zeitschrift durch das Entgegenkommen des Herrn von Beckerath in den Stand gesetzt ist, einige Zeichnungen zu reproduzieren.

Wie das Betrachten von Handzeichnungen einen Genuss von besonderer Art gewährt, den Kunstwerke keiner anderen Klasse zu bieten vermögen, so ist die gelehrte Beschäftigung mit diesen leichten Schöpfungen eine lockende und subtile Arbeit. Sind der Variationsmöglichkeiten in der einfachen Technik nicht so viele, wodurch die Aussicht, den Autor aus dem Stil zu bestimmen, verschlechtert zu werden scheint, — das innere Wesen des Meisters äussert sich mehr direkt, wird deutlicher offenbar, während die umständliche Technik des Malens manches von dem persönlichen Wesen, der persönlichen Laune vertilgt.

Anhaltspunkte äusserlicher Natur können hier nicht viel helfen. Stil und Qualität allein entscheiden. Kopie und Original, der Entwurf zu einem Gemälde und die geschickte Nachzeichnung eines Bildes — die Differenz, die das Urteil herbeiführt, ist oft ganz gering und mit Worten kaum anzudeuten. Auf die Meistersignaturen ist nicht viel Wert zu legen. Eine zuverlässige Prüfung ihrer Echtheit, wie sie in Gemälden möglich ist, kann nicht stattfinden. Oft sind

Digitized by Google

die Meisternamen von Sammlern aufgeschrieben, sie nennen manchmal den rechten Namen, ohne Autogramme der Zeichner zu sein, entbinden aber nie den Kritiker von der strengen Prüfung des Stils und der Qualität.

Ich mache mir hier keineswegs zur Aufgabe, die niederländischen Zeichnungen des Herrn von Beckerath Stück für Stück kritisch zu besprechen. Das wäre die Aufgabe eines gelehrten Kataloges, wie ihn — von den Privatsammlungen zu schweigen — die grossen öffentlichen Kabinette merkwürdigerweise nicht einmal besitzen. Die stilkritische Vorarbeit zu einem solchen Verzeichnisse hat in unserem Falle der mit Kunstsinn und historischem Verständnis gleichmässig ausgestattete Sammler fast bis zu Ende vollbracht, und der Kritiker kann unbesorgt in die Rolle des Referenten eintreten, auch wenn ihm mehr Raum zur Verfügung steht als mir an dieser Stelle.

Niederländische Zeichnungen des 15. und vom Beginn des 16. Jahrhunderts sind Raritäten höchsten Grades, von so grosser Seltenheit, dass das wenige, was vorkommt, mit übertriebenem Misstrauen angesehen wird. Die Meister des primitiven Stils in geschlossener historischer Aufreihung in ihren Handzeichnungen zu charakterisieren, geht schlechterdings nicht an. Das erhaltene Material ist allzu ärmlich. So wird, um ein Beispiel anzuführen, dem Quentin Massys nirgends eine Zeichnung auch nur ernstlich zugeschrieben. Man muss diese traurigen Verhältnisse des allgemeinen Bestandes kennen, um die kleine Zahl altertümlicher Blätter, die Herr von Beckerath zusammengebracht hat, als eine respektable Versammlung zu würdigen. In dieser Gruppe von Merkwürdigkeiten scheinen mir am merkwürdigsten die Darstellung zweier Männer in orientalischem Aufputz, zart und genau mit Metallstift gezeichnet, dem *Jan van Eyck* mit einem sehr klugen Einfall zugeschrieben ist, und dann die trauernde Maria mit dem Leichnam Christi, mit Silberstift und Weisshöhung auf grauem Grund überaus sorgsam durchmodelliert, ganz zweifellos eine Arbeit des *Jan Mabuse*. *Jacob Cornelisz*, von dem Zeichnungen nicht gar so selten sind, ist mit einer charakteristischen Federzeichnung, die das Abendmahl Christi darstellt, vertreten.

Rembrandt stand beherrschend — mit unbestrittener Herrschaft — im Mittelpunkt der Ausstellung. Während die anderen Meister mit 3, 4 oder 8 Blättern vertreten waren, gab es nicht weniger als 50 Rembrandt-Zeichnungen zu sehen. Die erstaunliche Fruchtbarkeit Rembrandt's ist nicht wie die Fruchtbarkeit des Philips Wouwerman, des Teniers und selbst des Jan van Goijen fatal, schliesslich das Merkmal mechanischen oder sogar industriellen Kunstbetriebes. Rembrandt's Fruchtbarkeit ist innerer Reichtum, Ausströmung einer mächtigen Quelle. Die Quantität bedeutet hier Qualität. Genie ist Fleiss in *dem* Sinne, dass die stärkste Begabung sich im schnellsten Tempo äussern muss, mit Naturnotwendigkeit. Rembrandt kam zu einer Malweise, deren Tempo seinem Temperament und seinem Ausdrucksbedürfnis entsprach, jener Malweise, die ehemals unverständig verlästert, jetzt hie und da, mit einem Missverständnis, als allein gültig betrachtet wird. Von der Fülle seiner Vorstellungen konnte der Meister sich nur in der Kurzschrift seiner Zeichenweise befreien. Als Zeichner kam er am frühesten zur Freiheit, zum eigenen Stil, und gerade in verhältnismässig jungen Jahren, da er als Maler beengt durch die Schwierigkeit der Technik und auch durch die Wünsche seiner Auftraggeber arbeitete, hat er in einer ausserordentlichen Fülle von Zeichnungen sich für sich selbst an der eigenen tiefen Originalität erfreut. In diesen Blättern giebt es wohl Derbheiten und Entgleisungen, nie aber einen mechanischen Strich, nie eine tote Stelle, und die Spur des Konventionellen, des Schulmässigen wird merkwürdig früh getilgt.

Welche Mannigfaltigkeit von Motiven, Stellungen und Bewegungen bietet allein die Reihe der Rem-

REMBRANDT ZWEI JUDEN

Digitized by Google

NICOLAES MAES
LESENDE ALTE FRAU

Digitized by Google

ADRIAEN VAN DE VELDE
LANDSCHAFT

brandt-Zeichnungen, die Herr von Beckerath besitzt! Wie ist das Menschliche, das ewig Interessante jedesmal in der biblischen, der historischen Scene aufgedeckt! Vor den Zeichnungen des Meisters wird offenbar, wie wenig der Begriff Naturalismus das Wesen der Rembrandt'schen Kunst ausschöpft. Rembrandt überragt in der Erfindung, von der Innigkeit, Originalität und Drastik seiner Darstellungen zu schweigen, die Akademiker und die berühmten Kompositeure. Fast alle die wieder und wieder gestalteten Lieblingsvorstellungen des Meisters kommen einmal oder zweimal in unserer Serie vor, Jacob und Esau, Susanna besonders schön die Naturstudie in schwarzer Kreide, die schreckhaft berührte Frau in derselben Haltung, wie in dem bekannten Berliner Gemälde — (Siehe auch die Abb. auf S. 216), der verlorene Sohn, der barmherzige Samariter, die Passion Christi, aus deren Kreis die grandiose Kreuzabnahme, eine Federzeichnung, die früher in holländischen Sammlungen war, am stärksten die Aufmerksamkeit fesselt. Landschaftsstudien fehlen nicht (Abb. S. 209), wohl aber Tierstudien.

Herr von Beckerath hat Kompositionsentwürfe in grösserer Zahl als detaillierte Naturstudien gesammelt. Als die Skizze zu einem der berühmtesten Gemälde Rembrandt's, nämlich zu den »Staalmeesters«, interessiert die sehr flüchtig gezeichnete Gruppe der drei Herren, die in dem Bilde links sitzen. Dieses Blatt war früher in der Sammlung Gigoux. Im allgemeinen sind Rembrandt's Zeichnungen nicht planmässig geschaffen zu diesem oder jenem Zweck, vielmehr Einfälle, Notizen, Selbstgespräch. Wie die Natur im Überflusse schafft, und von Tausenden ihrer Keime nur wenige zur Entfaltung gelangen, so schuf Rembrandt, und ein doppelt so langes und doppelt so ertragreiches Künstlerleben, wie das seine, würde nicht ausgereicht haben, hätte der Meister alle angeschlagenen Töne ausklingen lassen wollen. Rembrandt's Reichtum war so gross, dass er gewöhnlich, wenn er die Arbeit wieder aufnahm, etwa ein Darstellungsmotiv, das er oft gezeichnet hatte, im Malwerk auszuführen daran ging, wieder eine neue Fassung wählte, in souveräner Fürstenlaune die Fülle seiner Kunst verstreuend.

Neben Rembrandt sind alle anderen holländischen Zeichner beschränkt in ihrem Darstellungskreis und philistiös in ihrer Auffassung. Man muss das aussprechen, um dann von einer Vergleichung, die nicht gerecht ist, absehen zu können. Freilich die Nachfolger und Nachahmer des Meisters tragen selbst Schuld, wenn sie unter dem gigantischen Massstab leiden.

Google

REMBRANDT
JACOB JAMMERND, DA IHM JOSEPH'S BLUTIGER ROCK
GEBRACHT WIRD

Digitized by Google

G. Flink und *Livens* sind in unserer Sammlung mit einigen Porträtstudien vertreten, die eher an v. Dyck, als an Rembrandt erinnern. Diese Arbeiten sind aus verhältnismässig später Zeit, da die Mode sich von Rembrandt abgewandt hatte. Die Zeichnung des G. Flink, die den Apostel Paulus darstellt, ist dagegen ganz rembrandtartig und stammt aus der Periode, da Flink noch in engen Beziehungen zu seinem grossen Lehrer stand. *N. Maes*, von dem Handzeichnungen sehr selten sind, ist mit einer ausgezeichneten Arbeit aus seiner besten Zeit vertreten, einer lesenden alten Frau (Abb. S. 211, ein nah verwandtes Blatt ist im Kupferstichkabinett zu Amsterdam), und *G. v. Eeckhout* mit einer prächtigen, von 1650 datierten Landschaftsstudie, einer Ansicht des Schlosses von Nymwegen, die man ihm, wäre nicht die volle Namensaufschrift von unzweifelhafter Echtheit vorhanden, schwerlich zuschreiben würde.

In den Zeichnungssammlungen, und so auch auf unserer Ausstellung, ist die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts sehr ungleichmässig repräsentiert. Von manchen Hauptmeistern, deren Kunst den Gesamteindruck der holländischen Malerei sehr wesentlich bestimmt, wie etwa von Frans Hals, sind Zeichnungen nicht bekannt. Einige vortreffliche Maler waren ungeschickte Zeichner, andere treten in ihren Entwürfen und Skizzen weit glücklicher auf, als in ihren Malereien. Mehrere tüchtige und sichere Zeichner, wie *Doomer*, von dessen hochgeschätzten, auffällig kräftig und modern aufgefassten Landschaftszeichnungen Herr von Beckerath mehrere besitzt, scheinen überhaupt nicht gemalt zu haben.

Im ganzen sind die Landschaftsmaler und die Tiermaler besser in Zeichnungen zu studieren, als die Genremaler und die Porträtisten. Unsere Ausstellung bot die glücklichste Übersicht über die Entwickelung der niederländischen Landschaftsdarstellung. Die Vlamen sind hier Vorläufer und Bahnbrecher, die Holländer folgen und vollenden.

Von dem alten *Pieter Brueghel*, der in einer Periode der Konvention und Manier seine etwas schrullenhafte Eigenart wahrte, besitzt Herr von Beckerath mehrere Landschaften, die von herbem Reiz und historisch von höchstem Interesse sind. Eines dieser Blätter trägt das frühe Datum 1552. Mit spitzer Feder, vielfach mit Punkten, fein im Detail ausgeführt, sind die originellen Ansichten des Pieter Brueghel national niederländisch aufgefasst, wenngleich in den Motiven oftmals italienisch. *Jan Brueghel* führt herüber zu den holländischen Meistern vom Anfang des 17. Jahrhunderts, zu Averkamp, greift sogar mit den Motiven und der Auffassung dem Aart van der Neer vor. In seinen leicht getuschten, gewöhnlich mit bräunlicher und bläulicher Farbe ausgeführten Federzeichnungen ist Jan zumeist erfreulicher, als in seinen etwas mühsamen und harten Ölbildern. Einige reizende Blätter von seiner Hand, darunter eines mit der Jahreszahl 1620, waren auf der Ausstellung zu sehen. *Averkamp* teilt mit seinem vlämischen Zeitgenossen die zierliche Schärfe und die reinliche Heiterkeit, übertrifft ihn aber in der Staffage. Die mit durchsichtigen Wasserfarben getönte Darstellung einer reich belebten Wasserfläche von Averkamp in der Kollektion des Herrn von Beckerath ist eine köstliche Arbeit, deren Reiz sich ohne historische Interpretation offenbart. Phantastisch übertreibend und häufend, wie Pieter Brueghel, aber ohne die feine Naturempfindung des älteren Meisters, ist *Joos de Momper* in seiner Federzeichnung, die eine Gebirgslandschaft bei Sonnenaufgang, von einer Bergspitze gesehen, darstellt.

Mit Averkamp in *einer* Linie tritt *Esaias van de Velde* als Bahnbrecher der national holländischen Landschaftsdarstellung auf. Minder anziehend als der Meister von Kampen — auch in dem scharf gezeichneten Gebirgsplateau mit kümmerlicher Vegetation, dem echt signierten und von 1626 datierten Blatte, das Herr von Beckerath von ihm besitzt —, ist er im historischen Zusammenhang von noch grösserer Bedeutung. In Haarlem, der Stadt der Landschaftsmeister thätig, hat er mit seiner etwas nüchternen, aber höchst gesunden Darstellung schlichter heimatlicher Motive weithin gewirkt — auf *Pieter Molijn, Jan von Goijen* und *Salomon van Ruijsdael*.

Ganz vortrefflich sind die freien Schilderer des holländischen Landes in unserer Sammlung vertreten. Zeichnungen von *v. Goijen* kommen überaus häufig vor. Herr von Beckerath hatte während seiner langen Sammlerlaufbahn die reichste Auswahl. Das Figürliche, die Freude an reicher Staffage, tritt in des Meisters — zumeist schwach übertuschten — Kreidezeichnungen stärker hervor, als in den Bildern. Fast stets sind Strandmotive gewählt. Die flüchtig und überaus malerisch gezeichneten Blätter haben eine eigentümlich milde Wirkung, entbehren der schärferen Kontraste und Accente. Neblige Luft scheint mit dichtem Schleier alles, Landschaft und Menschen, die ganz als Einheit gesehen sind, zu umhüllen. Wie sehr viele, sind auch die Zeichnungen, die Herr von Beckerath ausgestellt hatte, mit den Initialen des Meisters zumeist signiert und datiert 1652 und 1653, aus Jahren, in den v. Goijen eine erstaunliche Fruchtbarkeit entfaltete.

Von *Pieter Molijn* war eine Strandlandschaft von 1654 zu sehen, im Stil des v. Goijen, und eine grössere Hügellandschaft mit vortrefflich bewegtem Terrain, die dem Albert Cuijp eigentlich noch näher stand als dem v. Goijen. Davon konnte man sich um so leichter überzeugen, wie *Cuijp* mit nicht weniger als sieben bildmässigen Landschaften überaus reich repräsentiert war. Alle diese Blätter, von abgeschlossener Komposition und prächtiger Tiefenwirkung, zeigen die für den grossen Koloristen so charakteristische, mannigfach nuanzierte, olivfarbige, blonde Tönung (Abb. S. 217). Den Landschaften schliessen sich zwei kräftig modellierte Figurenstudien an — ein knieender Jäger mit langer Flinte und ein Bursche, der die Flöte bläst —, die Cuijp für die Vordergründe seiner Gemälde entwarf. Recht kleinlich neben Cuijp erscheint der Haarlemer *Cornelis Vroom*, von dessen leicht kenntlicher, ein wenig peinlicher Manier ein gutes Beispiel nicht fehlte.

P. P. RUBENS

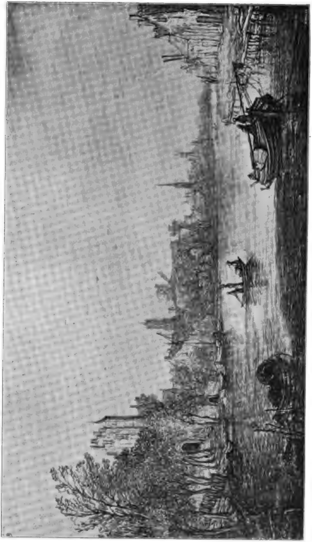
DER HL. BAVO

Digitized by Google

Hobbema war gar nicht, vielseitig und würdig dagegen *Jacob van Ruisdael* vertreten, mit einigen getönten Kreidezeichnungen und in scharfer Pinselzeichnung mit schwarzer Tusche ausgeführten Blättern. Die Landschaftsmotive, wie stets in den Werken dieses Meisters, geistreich und wirkungsvoll aufgebaut, sozusagen im Sinne der Natur, wenn auch nicht unmittelbar nach der Natur. Neben Albert Cuijp ist Ruisdael sonnenlos, etwas pedantisch im Detail und jedenfalls weniger dekorativ, dafür freilich tiefer in der landschaftlichen Empfindung und ernster als alle anderen Landschaftsdarsteller. Seine grossen, aus hundert Gemälden bekannten Eigenschaften werden auch in den relativ seltenen Zeichnungen offenbar. Herr von Beckerath besitzt neben verschiedenen guten Arbeiten eine Studie zu der berühmten Radierung, dem überschwemmten Walde, die an Kühnheit und Freiheit des Strichs über das Gewöhnliche hinausragt.

Eine sehr stattliche Kreidezeichnung von *Jan Wijnants*, die einen Waldweg darstellt, überrascht, weil dieser Meister sich sonst nicht so eng an Ruisdael und Hobbema anschliesst wie in diesem, übrigens zweifellos ihm gehörigen Blatte. *Roelant Roghman* ist mit zwei etwas schwerfälligen Landschaftsstudien, *Philips de Koning* nicht nur mit mehreren Figurenblättern, die nur ungeschickte Rembrandt-Nachahmungen sind, vertreten, sondern auch mit einigen landschaftlichen Fernsichten, die ihm wegen ihrer Verwandtschaft mit seinen grandiosen Landschaftsbildern wohl mit Recht zugeschrieben werden. Die grosse getuschte Darstellung einer weiten Ebene, auf der Licht und Schatten effektvoll wechseln, und auf der eine Ruine steht, ist doch, wie mir scheint, zu bedeutend für *Roghman*, unter dessen Namen sie gezeigt wurde. Ich meine, ein weit Grösserer hat diese Zeichnung geschaffen, und sie gehört mit zwei köstlichen Arbeiten von *Adriaen van de Velde* (Abb. S. 212) und den schon gepriesenen Cuijp-Zeichnungen zu

REMBRANDT
SUSANNA IM BADE



ALBERT CUIJP
LANDSCHAFT

JACOB JORDAENS
ENTWURF ZU DEM GEMÄLDE IN DER
DRESDENER GALERIE

Digitized by Google

ADRIAEN VAN OSTADE
DIE MALERWERKSTATT

Digitized by Google

den glücklichsten Schöpfungen aus der Reifezeit der holländischen Landschaftskunst, die Herrn von Beckerath's Sammlung aufzuweisen hat.

Den Kreis lückenlos zu schliessen, sind von den besten der Marinemaler, von *Willem van de Velde*, der ein fleissiger Zeichner war, von *Jan van de Capelle*, *Simon de Vlieger*, *Porcellis* und *Bakhuisen* charakteristische Blätter vorhanden. Die grau getuschte, zarte und silbrige Ansicht des Capelle ist ungewöhnlich und ausgezeichnet. Auch die akademischen, italienische Motive zumeist komponierenden Landschafter *Berchem* und *Jan Both* fehlen nicht mit einwandfreien Schöpfungen. Berchem brilliert in seinem echt signierten Hauptblatt mit der Sonnigkeit der Wirkung, der Durchsichtigkeit der getuschten Schatten, Both mit der Virtuosität seines Baumschlags.

Die grossen holländischen Genremaler in Handzeichnungen wiederzuerkennen, ist schwierig, macht unerwartete Schwierigkeiten. Was *Terborch* angeht, so geben viele signierte Studien, deren Qualität übrigens den Kenner seiner Gemälde etwas enttäuscht, einige Anhaltspunkte. Danach scheint mir im Besitze des Herrn von Beckerath der sitzende Jäger dem Meister am ehesten mit Sicherheit zugeschrieben werden zu dürfen. Was die unter *Metsu's* Namen vorgeführten Werke betrifft, so ist, wenn ich mich nicht irre, die Studie des sitzenden Rauchers dieses Meisters würdig und wohl in seiner Weise. Die Gesellschaftsscene, die als »Dirk Hals« ausgestellt war, ist, wie mir scheint, eine Arbeit des *Pieter Codde*. Die nicht gerade seltenen Porträtzeichnungen des professionellen Zeichners *Cornelis Visscher* — mehrere waren ausgestellt — sind trotz aller Tüchtigkeit weit weniger interessant als die Gelegenheitsschöpfungen, die Entwürfe der Porträtmaler.

Es giebt eigentlich nur *einen* holländischen Genremaler, dessen Zeichnungen neben seinen Gemälden viel bedeuten. Das ist *Adriaen van Ostade*. Dieser Meister hat in allen Phasen seiner natürlichen Entwickelung, in allen Perioden seiner langen und friedlichen Laufbahn fleissig gezeichnet. Herr von Beckerath hat in seiner Sammlung eine sehr stattliche Anzahl vortrefflicher Arbeiten von ihm, braune Federzeichnungen und auch farbig aquarellierte Blätter. Die farbigen Stücke sind zumeist etwas hart und bunt, sie stammen aus der späteren Zeit des Meisters. Übrigens ist solchen Arbeiten gegenüber die grösste Vorsicht geboten, da sie vielfach und mit gutem Erfolg nachgeahmt worden sind. Von den ausgestellten Zeichnungen, die fast alle einwandfrei sind, greife ich heraus als charakteristische Schöpfung aus der Frühzeit des Adriaen van Ostade das Breitblatt mit der wild bewegten Bauerngesellschaft, deren dicht verschlungene Gruppe von einem Musikanten überragt wird, und dann die ruhigere, intime Darstellung der Malerwerkstatt, die mit keilförmigen Federzügen höchst geistreich gezeichnet ist, aus der mittleren Periode des Malers (Abb. S. 219).

Was die überaus reiche Sammlung an *vlämischen* Werken aufzuweisen hat, kann ich im einzelnen nicht aufzählen. Ich muss mich mit kärglichen Andeutungen begnügen. Von *Rubens* waren mehrere Vorzeichnungen zu berühmten Gemälden auf der Ausstellung. Die freieste und feinste seiner Zeichnungen in unserer Kollektion ist wohl die Porträtstudie in schwarzer Kreide, das Bildnis einer reich gekleideten, sitzenden Dame in ganzer Figur. Ein diesem Entwurf entsprechendes Gemälde ist, soviel ich weiss, nicht bekannt. Die auffällig manierierten Skizzen *v. Dyck's*, mit scharf accentuierender spitzer Feder gezeichnet, wie sie in grosser Zahl vorhanden sind, gewähren kaum eine dem Ruhme des Meisters entsprechende Befriedigung, sind aber von höchstem kunsthistorischen Interesse. Für sein Verhältnis zur italienischen Kunst, im besonderen zu Tizian und Tintoretto, sind Zeichnungen die lehrreichsten Dokumente. Unter den ausgestellten Blättern ist am merkwürdigsten der an Pentimenten reiche Entwurf zu einer Auferweckung Lazari. Der genialische Duktus dieser Skizze scheint durch Michelangelo's Vorbild befeuert.

Unter den Vlamen des 17. Jahrhunderts hat *Jordaens* am ehesten abgeschlossene Kunstwerke mit bildmässigen Zeichnungen geschaffen. Dieser Maler, der zwar kein feiner, aber ein starker Kolorist war, verzichtete ungern auf die Farbe und hat auch auf Papier mit Wasserfarben, mit Gouache öfters ungemein eindringliche dekorative Effekte erreicht — wie in einem Blatte unserer Ausstellung, auf dem der auferstandene Christus mit einer Gruppe heiliger Personen dargestellt ist. Den derben und zügigen Formenstil dieses Meisters zeigt besonders deutlich der umfangreiche, nicht tadellos konservierte Entwurf in schwarzer Kreide für das schöne Gemälde der Dresdener Galerie, das unter Nr. 1013 mit dem Titel »Am Grabe des Heilands« katalogisiert ist (Abb. S. 218).

Hoffentlich wird Herr von Beckerath, durch die dankbare Teilnahme des Publikums für seine Bemühung belohnt, bald einmal die *italienischen* Zeichnungen, die er mit nicht geringerem Verständnis und Erfolg als die niederländischen gesammelt hat, in ebenso übersichtlicher und breiter Entfaltung öffentlich zeigen.

EIN UNBEKANNTES BILDNIS HEINRICHS VON KLEIST

Von Georg Witkowski

MIT EINEM LICHTDRUCK

JE weiter im Laufe der letzten Jahrzehnte die historische Erkenntnis der Blütezeit unserer neueren Dichtung gestiegen ist, um so leuchtender hat sich die Erscheinung Heinrichs von Kleist aus der grossen Schar der Dichter jener Periode herausgehoben. Auf einsamer Höhe steht der Schöpfer des Robert Guiskard und des Dorfrichters Adam, der Penthesilea und des Käthchens von Heilbronn. Sein gewaltiges Ringen um eine neue Kunst, die hehre Schönheit und charakteristische Schärfe vereinigen will, trennt ihn von dem Streben der Klassiker nach idealisierender typischer Zeichnung wie von der verschwimmenden Weichheit romantischen Fühlens. Jeder Zeile, die er geschrieben hat, ist der Stempel der bestimmtesten Eigenart aufgedrückt. Nur von wenigen wurde er deshalb verstanden und gewürdigt. Der mangelnde Erfolg bei brennendem Ehrgeiz, das fruchtlose, alle Kräfte erschöpfende Hinauflangen nach dem höchsten Kranze, die eigene Not und die Not der Zeit trieben ihn in den frühen Tod.

Nur zu begreiflich ist der Wunsch, diesem Dichter ins Auge zu schauen, in seinem Antlitz alles das zu lesen, was in ihm rang und stürmte. Aber bis jetzt war es unmöglich, dieses Verlangen zu erfüllen; denn wir besassen kein auch nur einigermassen genügendes Bildnis Kleists. Treitschke klagte mit Recht: »Wir kennen nicht die Züge seines Gesichts; denn das einzige erhaltene Porträt erweckt keinen Glauben.«

In der That musste überall (mit einer einzigen Ausnahme) auf ein apokryphes Porträt aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zurückgegangen werden. Es war der Stich des Berliners Heinrich Sagert. (Abb. 1.) Er erschien zuerst als Titelbild in dem Buche »Heinrich von Kleist's Leben und Briefe« von Eduard von Bülow (Berlin 1848) und trug die Umschrift »Nach einem Miniatur Gemälde Gest. von H. Sagert«. Bülow sagt darüber in der Vorrede (S. XII f.): »Ich habe nicht gehört, dass Kleist mehreremale in seinem Leben porträtiert worden sei. Einen Schattenriss von ihm, der sehr ähnlich gewesen sein soll, hatte seine Freundin Frau Lohse, geborne von Schlieben angefertigt. Das von dem alten Krüger im Jahre 1801 gemalte Miniaturbild dürfte also wohl das einzige sein, welches von Kleist überblieben. Es ist mir hier gestattet, eine Nachbildung desselben, als Titelblatt, den Freunden des Dichters zu widmen.«

Betrachtet man den Stich Sagerts ohne Voreingenommenheit, so zeigt er das freundliche Antlitz eines sehr jungen Mannes. Die untere Partie besitzt einen kindlichen Ausdruck, die grossen Augen blicken ruhig und sorglos in die Welt hinein, über ihnen wölbt sich eine hohe klare Stirn. Das Ganze entspricht etwa der konventionellen Vorstellung von einem jugendlichen Poeten. Wo fände sich hier ein Zug, der auf die tiefen Leiden, den männlichen Ernst, die harte Wahrheitsliebe und den brennenden Ehrgeiz des Tassoähnlichen Dichters hinwiese? Kein Porträt kann weniger eine Vorstellung von der dargestellten Persönlichkeit erwecken als dieses. Ist es getreu, so verliert bei Kleist das Wort Goethes: »Die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen lässt« seine Geltung.

Indessen wissen wir, dass Sagert selbst sich der Unvollkommenheit seiner Reproduktion bewusst war. Zolling berichtet in der Einleitung zum ersten Bande seiner Kleistausgabe (S. XXIV), der Künstler habe ihm versichert, dass seine ursprüngliche Bleistiftzeichnung, die seinem Stiche zu Grunde lag, dem Krügerschen Bilde viel ähnlicher sah, dass aber Varnhagen, der in Bülows Auftrag die Reproduktion überwachen sollte, mit dem Bleistift in der Hand so viele Ausstellungen an Original und Kopie machte, dass sich Sagert immer mehr von seinem Vorbild entfernen musste.

Dieses Vorbild, das Zolling zuerst in seiner eben erwähnten Ausgabe 1885 wiedergegeben hat, war bisher das einzige authentische Porträt Kleists (Abb. 2). Wir hatten deshalb allen Grund, dem merkwürdigen Zufall dankbar zu sein, der es vor Verlust und Vernichtung bewahrte.

Kleist hat es am 9. April 1801 seiner Braut, Wilhelmine von Zenge, gesandt. Um sich selbst zu entfliehen, reist er bald darauf mit der abenteuer-

lichen Schwester Ulrike nach Paris; doch auch hier findet er nicht die Erlösung von der quälenden Unruhe, die aus der Unklarheit über sein eignes Wollen und Können entspringt. Ein Widerwille gegen die Wissenschaften, gegen jede litterarische Thätigkeit erfasst ihn und zeitigt den Entschluss, sich von allen Verhältnissen loszureissen, die ihn unaufhörlich zwingen »zu streben, zu beneiden, zu wetteifern«. Für den Rest seines Vermögens will er sich einen Bauernhof kaufen, der ihn ernähren kann, wenn er selbst arbeitet. Er malt Wilhelmine das gemeinsame Landleben in den lockendsten Farben aus; er erwartet, dass ihre Liebe zu dem Opfer, ihre früheren Verhältnisse zu verlassen, bereit sein werde. Aber sie zögert, sie weigert sich, auch als er alle ihre Gegengründe zu widerlegen sucht, und sie stürmt mit aller Herzlichkeit auf ihn ein, ins Vaterland zurückzukehren. Er ist inzwischen in die Schweiz gezogen, um sich dort anzukaufen; aber die politischen Unruhen verleiden ihm die Absicht und so lebt er nun, von neuem der Dichtung zugewandt, dann aber an sich selbst völlig verzweifelnd, in Bern und auf der Aarinsel im Thuner See. Von hier aus schreibt er der Braut am 20. Mai 1802 den Abschiedsbrief.

Abb. 1. (Nach dem Stich von Sagert.)

Wilhelmine sandte ihm sein Bild zurück. Als sein idyllischer Aufenthalt auf der Deloseainsel durch eine schwere Erkrankung jäh abgebrochen wurde und er nach Bern zurückkehrte, war er wohl nicht im stande, seine Habseligkeiten mit sich zu nehmen, und so blieb es dort. Auch bei seinem zweiten Aufenthalt auf der Insel im Jahre 1803 hat er es nicht mitgenommen. Über die weiteren Schicksale des Miniaturporträts berichtet Zolling (a. a. O.) folgendermassen: »In den vierziger Jahren reiste Wilhelminens ‚goldene Schwester' Luise von Zenge in Gesellschaft eines Fräuleins Blümner in die Schweiz. Der Zufall wollte, dass ihr Wagen gerade bei Thun umwarf, so dass die beiden Damen, etwas kontusioniert, einige Zeit das Zimmer hüten mussten. Indessen erinnerte sich Luise, dass sich Kleists Miniaturbild hier vorfinden müsse, und durch die Vermittlung ihres Arztes wurde es bei einem Prediger ausfindig gemacht.«

Wie Zolling mir auf meine Anfrage nach dem weiteren Verbleib des Bildes freundlichst mitteilte, ist die Besitzerin, bei der er es auffand, Kleists Nichte Germanie von Schönfeld, einige Jahre später gestorben, und er hat es zuletzt 1887 bei ihrer Hausgenossin, Frl. Kunigunde von Stojentin, gesehen. Diese erklärte ihm, es werde dieser Tage in den Besitz eines Neffen gelangen, und da sie ebenfalls bald darauf verstarb, lässt es sich jetzt kaum mehr feststellen, bei welchem der zahllosen Kleists, Pannwitze, Schönfelds oder Stojentins es sich gegenwärtig befindet. So muss denn Zollings Lichtdruck in der Kürschnerschen Ausgabe, den er selbst für vorzüglich erklärt, als Ersatz für das wiederum verschwundene Original gelten.

Kleist selbst war mit der Arbeit des damals angesehenen Malers und Kupferstechers Johann Friedrich August Krüger nicht zufrieden. Er schrieb der Braut bei der Übersendung: »Beifolgendes Bild konnte ich wegen Mangel an Geld, das ich sehr nötig brauche, nicht einfassen lassen . . . Mögtest Du es ähnlicher finden, als ich. Es liegt etwas Spöttisches darin, das mir nicht gefällt, ich wollte, er hätte mich *ehrlicher* gemalt — Dir zu gefallen, habe ich fleissig während des Malens gelächelt, und so wenig ich auch dazu gestimmt war, so gelang es mir doch, wenn ich an Dich dachte.«

Dieses gezwungene Lächeln, dieser absichtlich harmlose Blick fällt sofort in dem Bilde auf. Ich kann es deshalb bei aller ersichtlichen Liebe, mit der es ausgeführt ist, nicht für getreu halten, wenn auch die Ähnlichkeit im groben gewahrt ist. Ich vermisse den Ausdruck jenes inneren Leidens, das, nach Zschokkes Bericht, selbst während der fröhlichen Stimmung seines Gemütes in Kleists Wesen zu wohnen schien, auch das Schwärmerische, Träumerische, das derselbe Beobachter bei ihm bemerkte, den schweigsamen Ernst und würdigen Stolz, den Tieck in ihm fand.

Noch dazu stammt das Miniaturbild aus einer frühen Zeit, in der noch nicht das vergebliche Ringen um die Kränze des Aeschylos und Shakespeare, das tiefe Weh des Verkanntseins, die Not und der Schmerz diesem Antlitz die harten, tiefen Linien ein-

Digitized by Google

gegraben hatten, welche die Dichtungen seiner reifsten Jahre kennzeichnen. Damals, 1810, erschien er nach der Schilderung Clemens Brentanos (mitgeteilt von R. Steig bei Werckmeister, das 19. Jahrhundert in Bildnissen II, 157) den Berliner Freunden als »frisch und gesund, ein untersetzter Zweiunddreissiger, mit einem erlebten, runden, stumpfen Kopf, gemischt launigt, kindergut, arm und fest«.

Das berechtigte Verlangen, diesen späten Kleist, den Kleist, der uns vor allem teuer ist, von Angesicht zu sehen, war also bis jetzt nicht zu befriedigen. Erst vor kurzem gelang es Rudolph Lothar ein völlig unbeachtetes Porträt des Dichters aufzufinden, das uns sein Äusseres mit aller wünschenswerten Treue darstellt. Um für die Kleistbiographie von Servaes, die in der von ihm herausgegebenen Sammlung »Dichter und Darsteller« erscheinen wird, Material zu sammeln, stellte Lothar bei den Verwandten und Nachkommen Wilhelminens systematische Forschungen an, und er war so glücklich, bei ihren Enkelinnen, den Fräulein Krug in Leipzig, das schöne Bild zu entdecken, das wir hier, nur um ein Geringes verkleinert, mit der gütigen Erlaubnis der Besitzerinnen reproduzieren.

Abb. 2. (Nach dem Miniaturgemälde von Krüger.)

An seiner Authentizität ist nicht zu zweifeln. Die beiden Fräulein Krug haben es von ihrem Vater, dem Sohne Wilhelminens, ererbt, und sie berichten aus dem Munde des Vaters, dass Kleists ehemalige Braut es stets für ausserordentlich ähnlich erklärt und als Geschenk Kleists hochgehalten habe.

Über den Künstler ist, da weder eine Signierung noch irgend eine schriftliche Bemerkung sich vorfindet, aus dem Bilde selbst nichts zu erkunden. Es erhebt sich zunächst die Frage, ob nicht unser Porträt mit dem Miniaturbild in irgend einer Beziehung steht und vielleicht ebenfalls auf Krügers Hand zurückzuführen ist. Zunächst fällt die ähnliche Haltung auf, ferner die übereinstimmende Kleidung. Indessen ist zu dem ersten Punkte zu bemerken, dass diese Haltung, die Figur im Profil und das Gesicht fast ganz dem Beschauer zugewandt, bei den Malern des achtzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts besonders beliebt war (man vergleiche z. B. die Porträts in Vogels »Anton Graff«), und in Bezug auf das Kostüm lässt sich nur anführen, dass es das allgemein übliche der Napoleonzeit ist.

Dabei sprechen gewichtige Gründe *gegen* eine Verwandtschaft beider Bilder. Es geht nicht an, sie zeitlich oder örtlich zusammenzurücken. Sehen wir von dem weit reiferen Ausdruck unseres Bildes ganz ab, so ist doch schon die Vermutung, dass Kleist es als Bräutigam habe malen lassen und es Wilhelmine in der Zeit ihrer Verlobung geschenkt habe, abzuweisen. Denn dann hätte es gewiss das Schicksal des Miniaturbildes, das sie ihm zurücksandte, geteilt. Da es bis auf den heutigen Tag in ihrem und der Ihrigen Besitz geblieben ist, so muss sie es erst später von Kleist erhalten haben.

An Gelegenheit dazu hat es keineswegs gefehlt; denn obwohl sich Wilhelmine schon nach verhältnismässig kurzer Zeit, am 24. Dezember 1803, mit dem Professor Wilhelm Traugott Krug verlobte und im folgenden Jahre seine Gattin wurde, ist sie doch noch häufig mit Kleist zusammengetroffen.

Zwar das erste Mal, in Frankfurt a. O. kurz nach Wilhelminens Vermählung, mied der Dichter begreiflicherweise seine ehemalige Braut, die nun einem andern angehörte. Furchtbares hatte er inzwischen erlebt. Der Robert Guiskard, die Frucht seines fieberhaften Mühens, war von ihm selbst vernichtet worden, weil er daran verzweifelte, das vorgesteckte Ziel jemals zu erreichen; wie von der Furie getrieben hatte er Frankreich durchstreift, den Gedanken des Selbstmords nährend und schliesslich bereit, als gemeiner Soldat unter Napoleons Fahnen sein wertloses Leben in die Schanze zu schlagen. Doch es kam nicht zur Ausführung des vom keimenden Wahnsinn eingegebenen Entschlusses. Er trat den Rückweg nach Deutschland an, seine Kräfte versagten völlig, und gebrochen kehrte er, von schwerer Krankheit kaum genesen, in die Heimat zurück.

Hier leuchtete wieder ein Strahl der Hoffnung in sein dunkles Dasein. Der König bewilligte sein Gesuch um Aufnahme in den Staatsdienst, und der Zufall wollte es, dass Kleist etwa zu Anfang des Jahres 1805 nach Königsberg versetzt wurde, wohin auch Professor Krug im Spätherbst desselben Jahres als Nachfolger Kants übersiedelte. Seit dem Beginn des Jahres 1806 stellte sich ein freundschaftlicher Verkehr zwischen dem Ehepaar und dem früheren Bräutigam der Gattin her. Wilhelmine schreibt darüber am 26. August 1823 einer Freundin (Wolfgang Schmidt, Von und über Heinrich von Kleist Berlin 1890): »Für Krug war meine Jugendgeschichte kein Geheimnis, und als er um mich warb, sagte ich ihm ganz offen, dass Kleist mir niemals gleichgültig werden könne, dennoch gab er mir voll Vertrauen seine Hand, und hat mir auch nie das geringste Misstrauen gezeigt, im Gegenteil, er war es, welcher Kleist damals in Königsberg wieder bei uns einführte, ohne dass ich den Wunsch geäussert hätte. Als Kleist im Jahre 1806 bei Annäherung der Franzosen Königsberg verliess, und später in Dresden den Phöbus herausgab, brachte mir Krug das darin abgedruckte Gedicht *Die beiden Tauben*, und sagte ,sieh da hat dir dein Freund noch etwas gesungen.' Sie sehen aus allem diesen, dass mein Mann durch diese frühere

Digitized by Google

Verbindung auch nicht im geringsten beunruhigt wurde.«

Eduard von Bülow erzählt, dass Kleist bald bei Krugs täglicher Gast geworden sei, ihnen seine kleinen Erzählungen vorgelesen und gern ihr Urteil darüber angehört habe. »Sie fanden ihn stiller und ernster als ehemals geworden, obwohl ihm seine kindliche Hingebung geblieben und seine Phantasie glühender als jemals war . . . Seine Verstimmung über sein Schicksal steigerte sich gegen Ende des Jahres 1806 bis zum heftigsten Schmerz . . . Auch war seine Gesundheit schon sehr angegriffen, er hatte häufig Fieber und lag oft ganze Tage lang, wie er freilich sagte, mehr aus Unlust als aus Unwohlsein, zu Bett, oder liess sich doch, in sein Zimmer verschlossen, von keinem Menschen sehen.« »Mein Nervensystem ist zerstört,« schrieb er der Schwester. Ende 1806 oder Anfang 1807 verliess er Königsberg, und mit der unglückseligen, durch nichts gerechtfertigten Verhaftung und monatelangen Gefangenschaft in Frankreich begann ein neuer Akt der Tragödie seines Lebens.

Aus der kurzen Königsberger Zeit der Ruhe, die dem von der Missgunst des Schicksals Gejagten zuvor beschieden war, stammt meiner Meinung nach unser Bild. Dass es nicht früher entstanden sein kann, glaube ich bewiesen zu haben; irgend eine spätere Berührung mit Wilhelmine und ihrem Gatten hat, abgesehen von einem gewiss sehr flüchtigen Besuch Kleists in Leipzig, wohin Krug Ostern 1809 berufen worden war, nicht stattgefunden. Auch brieflicher Verkehr zwischen ihm und dem Ehepaar ist jedenfalls ausgeschlossen.

An und für sich mag es sonderbar erscheinen, dass der ehemalige Bräutigam seine frühere Verlobte und ihren Gatten mit seinem Porträt beschenkt habe. Aber dank der fortdauernden Zuneigung Wilhelminens und der grossherzigen Gesinnung Krugs gestaltete sich ihr Verkehr in Königsberg so lebhaft und herzlich, dass die innere Wahrscheinlichkeit eines solchen Geschenks sehr gross ist und nichts dagegen spricht.

Ich meine, wir dürfen das Bild mit grosser Bestimmtheit in das Jahr 1806 setzen. Für diese Zeit scheint mir auch der Eindruck des Porträts an sich zu sprechen. Wenn man berücksichtigt, dass Kleist ein »Kindergesicht« hatte, so erscheinen die Züge für einen Mann von 29 Jahren nicht zu jugendlich und bei näherer Betrachtung treten klar die Linien hervor, die von schweren Kämpfen, bitteren Erfahrungen zeugen. Die Stirn ist schmerzlich zusammengezogen, das umflorte Auge blickt trübe, die Oberlippe zieht sich leise aufwärts und besonders bezeichnend erscheint die Gramfalte, die von der Nase zu dem melancholischen Mund hinabführt. Über dem ganzen Antlitz liegt eine gewisse unbestimmte Weichheit, etwas Gebrochenes; doch fehlt darin noch der Zug der Verzweiflung, die Kleist schliesslich übermannte.

Hier steht der Schöpfer der Penthesilea vor uns. Verzichtet hat er auf das Höchste, was ihm früher erreichbar schien, und er versucht, sich zu bescheiden. Das Selbstvertrauen erwacht leise von neuem und Herrliches entsteht: der zerbrochene Krug wird vollendet, Novellen von herber Frische reifen, der burleske Stoff des Amphitryon erfüllt sich mit tiefem mystischen Gefühlsinhalt. Die lebhafte Sinnlichkeit, die auf den Lippen unseres Bildes liegt, paart sich mit dem gedankenreichen Ernst der kraftvollen Stirn, dem tiefen Seelenblick, den Leiden und Schuld geweckt hat.

So spricht uns der Kleist jener Jahre innig aus dem Porträt an. Sein Äusseres kündet von dem Komplex seltener Geistes- und Gemütsgaben, von dem Schicksal, das durch die widerspruchsvolle Eigenart bedingt wurde.

Es kann kein unbegabter Künstler gewesen sein, der diese Individualität so sicher zu erfassen und wiederzugeben vermochte. Vielleicht lässt sich sein Name feststellen, wenn man andere Arbeiten der damals gewiss nicht zahlreichen Königsberger Maler zum Vergleich heranzieht. Eine solche Untersuchung, für die mir die Hilfsmittel mangeln, wäre gewiss der Mühe wert; allein, auch wenn über den Maler nichts Sicheres zu erkunden sein sollte, bleibt das Bild doch allen, die den grossen Dichter lieben und bewundern, als erstes getreues Porträt Heinrichs von Kleist vom höchsten Werte.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Digitized by Google

Rosenkranz-Madonna von Bernardino Gatti. Pavia, Dom

UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

EINIGE AUSERWÄHLTE WERKE DER MALEREI IN PAVIA

Von Gustav Frizzoni

Die alte Hauptstadt der Longobarden rühmt sich bekanntlich ihrer ehrwürdigen Kirchen, welche, als wahre Muster in ihrer Art, zu den hervorragendsten aus der mittelalterlichen Architektur gerechnet werden.

Eben deswegen sind wohl die Denkmäler der Malerei in derselben Stadt weniger beachtet und kaum geschildert worden. — Da nun einige von diesen immerhin im Gebiet der Kunst einen bedeutenden Platz einnehmen, so sei es uns hier erlaubt, sie den Kunstfreunden speziell zu empfehlen und in Wort und Bild so gut wie möglich vorzulegen. Sie sind teilweise in Kirchen, teilweise in Galerien aufgestellt und gehören verschiedenen Zeiten und verschiedenen Richtungen an. Pavia, dies muss nämlich von Anfang an betont werden, ist keineswegs unter die Städte zu rechnen, die in der Malerei eine selbständige Stellung eingenommen hätten. Abgesehen von ihrem alten Vincenzo Foppa, dem eigentlichen Gründer der lombardischen Malerei vom 15. Jahrhundert — der aber in seiner Vaterstadt überhaupt wenig gewirkt zu haben scheint — hat sie keine grossen Maler hervorgebracht; hingegen ist ihr Manches aus mehr oder weniger benachbarten Orten zugeflossen. Und zwar erstens von der nahen weltberühmten Kartause. Wer dieselbe besucht hat, kann nicht umhin, einen gewaltigen Eindruck aus der Betrachtung der Werke Ambrogio Borgognone's davon zu tragen, die in Fresken, ebenso wie in Altargemälden der Kirche vorkommen. Seine Thätigkeit erstreckte sich aber auch auf das anstossende Kloster und dazu gehörende Räumlichkeiten, was nicht nur von beschränkteren Wandmalereien daselbst, sondern auch von den nunmehr zerstreuten kleineren Andachtsbildchen bezeugt wird, welche ursprünglich für die Andacht einzelner Mönche im Kloster bestimmt gewesen sein mögen.

I.

Wichtiger als diese aber ist ein Tafelbild zu erwähnen, von Borgognone, das jedenfalls einem Versammlungssaale der Kartäuser gewidmet war, und nunmehr in einer Kunstanstalt in Pavia aufgestellt ist (Abb. 1). Es ist dies die Darstellung eines kreuztragenden Christus, von einer Menge andächtiger Mönche gefolgt, in einer ganz phantastisch aufgefassten Landschaft. Dass das Gemälde heute noch besteht, ist fast als ein Wunder anzusehen, bedenkt man, welche Schicksale es durchgemacht, und die Verwahrlosung, in die es gefallen war, wodurch das Werk bald gänzlich zu Grunde gegangen, wenn nicht zu rechter Zeit die Rettung eingetreten wäre. — Sonderbares Land in Wahrheit, in dem solch gediegene Schöpfungen entstehen konnten und in dem zugleich öfters eine Roheit, eine krasse Unwissenheit sich als eine totale Verkennung und Schmähung des Besten und des Schönsten kundgiebt, wozu doch ein Werk wie dieses Andachtsbild zu zählen ist! Denn man muss wissen, dass dasselbe, nachdem es sich früher in der Kartause, in der sog. *Sala del Colloquio* befunden, in eine Kapelle der Kirche übertragen, später aber (Zeit und andere Umstände nicht bekannt) zufälligerweise in einem Stalle wiedergefunden worden, wo es einfach als gemeine Scheidewand verwendet worden war. Dass es durch ähnliche Verfahren stark beschädigt worden, lässt sich leicht begreifen. Glücklicherweise hatte sich aber die Abblätterung der Farbe auf den unteren Teil des Gemäldes beschränkt, als es aus dem unwürdigen Orte herausgenommen und sofort vom Holze auf die Leinwand übertragen wurde. Es kam schliesslich nach Pavia und ist nunmehr daselbst mit einigen andern guten Bildern in einem Saal der städtischen Malerschule (*civica Scuola di pittura*) aufgestellt und jedem Kunstfreunde auf Verlangen zugänglich, in dem halbzerstörten Zustande, aber in den wesentlichen Teilen doch noch recht frisch und geniessbar. Alles in allem genommen ist es eines der vorzüglichsten, tiefempfundensten Werke des gemütlichen Meisters. Deutet ja auch die helle Farbe mit den blassen Karnationen auf die allerbeste Zeit seines Lebenslaufes, die erste Hälfte des letzten Decenniums im 15. Jahrhundert, dieselbe eben, in die überhaupt seine Thätigkeit in der Verzierung der Kartause fällt. Mit diesen äusseren Vorzügen verbindet sich nun auch die Kostbarkeit des inneren geistigen Gehaltes. Die reine, schlichte Seele des trefflichen Künstlers spiegelt sich darin auf die erbaulichste Weise ab und der Zusammenhang zwischen dem sein Kreuz tragenden Erlöser und der ergebenen Brüderschaft hätte nicht auf innigere Weise ausgedrückt werden können.

Das Nebensächliche, oder besser gesagt, der Hintergrund zur Hauptkomposition bietet auch ein ganz besonderes Interesse. Das Natürliche ist darin mit dem Abstrakten auf eigentümliche Art verbunden. Während sich der Blick nach der linken Seite in einem kleinen Thalkessel vertieft, ist auf der andern eine Anhöhe gedacht, und zwar nur zum Zwecke, die Darstellung der im Bau begriffenen Kirche und des ursprünglichen Klostergebäudes der *Certosa* zur Geltung zu bringen, — alles mit der Gegenwart einer grossen Zahl von Figuren belebt, in ganz kleinen Proportionen, da das ganze Gemälde nicht mehr als 1.60 m in der Höhe und 1.17 m in der Breite misst. Was speziell die Vorderseite der Kirche betrifft, so kann damit bestätigt werden, in welcher Phase der Bearbeitung dieselbe zu Ende des Jahrhunderts stand, da die vier Prachtfenster des unteren Teiles bereits ausgeführt, während das Portal und der obere Teil noch unvollendet waren.

Es ist eigentlich zu bedauern, dass das herrliche Werk in einem so abgelegenen, wenig bekannten Orte seine Aufstellung bekommen. Seit der Zeit seiner erfreulichen Wiederauffindung ist im Inneren des grossartigen Klosters der *Certosa* ein besonderes Museum errichtet worden mit dem Zweck, darin alles zu vereinigen, was man im Laufe der Jahre von Werken (auch nur Bruchstücken), welche ursprünglich der Kartause gehörten, auffindet. Dies wäre denn auch bei weitem der passendste Platz für das geschilderte Kunstwerk gewesen, das doch der sinnige Urheber mit so viel Gefühl dem geheiligten Orte zugedacht hatte.

Abb. 1. Kreuztragender Christus von Ambrogio Borgognone
Pavia, Kunstschule

Digitized by Google

II.

In Pavia besteht eine andere Anstalt, welche in ausgedehnterem Masse für die Zusammenstellung der städtischen Kunstsammlungen bestimmt ist. Es ist dies die sogenannte Galleria Malaspina, nach dem Namen des ersten Beförderers und Gründers, einem einheimischen Marchese desselben Namens. Den kostbarsten Teil dieses kleinen Museums bildet die den Fachleuten wohlbekannte Sammlung von Kupferstichen. Die Gemäldegalerie hingegen zeichnet sich mehr durch die allzu grosse Zahl der Bilder, als durch deren Qualität aus. Nichtsdestoweniger sind doch einige gute Werke aufzuzählen, worunter uns besonders dreier hier speziell eingedenk zu sein gestattet sein möge.

Der Zeit nach käme wohl vor allem ein Christuskopf auf dem Schweisstuche der Veronica in Betracht, von Carlo Crivelli (Abb. 2). Man würde vielleicht schwerlich auf seinen Namen geraten sein, stände nicht die Bezeichnung in vollen Buchstaben darunter, mit den Worten: OPVS CAROLI CRIVELLI V(eneti). Es ist eben als ein recht frühes Werk von diesem sich immer als Venetianer bezeichnenden Maler, der aber kaum eine Spur von sich in Venedig hinterlassen. Ist es nun auch anzunehmen, dass er von dort schon früh ausgezogen, um sich am Ende im Gebiete der Marken, oberhalb der Küste des Adriatischen Meeres niederzulassen, wo ja der grösste Teil der nunmehr meistens in die weite Welt zerstreuten Werke entstanden, so dürfte gerade das kleine nach Pavia verschlagene Gemälde speziell von seiner altvenetianischen Herkunft Zeugnis ablegen. Die Angehörigkeit zum frühen venetianischen Quattrocento in der That lässt sich sowohl aus der gesamten Auffassung, als aus der Behandlung im einzelnen schliessen, möge man mehr auf die in altertümlichem Stil gehaltenen Züge, oder auf den Geschmack des in Relief ausgeführten Nimbus, oder aber auf die besondere Art, wie der Faltenwurf sich darstellt, Gewicht legen. Man wird bei Betrachtung dieses Kopfes an die Vorläufer der Bellini in Venedig gemahnt, etwa wie sie sich durch die Vermittelung eines Michele Giambono vorstellen. Es ist also anzunehmen, dass dem kleinen Stück in Pavia der Vorrang in betreff der Zeit, unter den Werken Crivelli's gebührt, auch im Vergleich zu dem frühen Madonnenbild in Verona, in dem Morelli nicht ohne Grund einen Zusammenhang mit der Schule des Squarcione nachwies[1]).

Abb. 2. Christuskopf auf dem Schweisstuche der Veronica von Carlo Crivelli. Pavia, Galerie Malaspina

Eine besondere Erklärung verlangt die sonderliche Inschrift im oberen Teil des Gemäldes: *Sum Deus atque caro — Patris et matris origo — Non pigeam lapsum — Sed flenti proximus assum (adsum).*

Ich bin Gott und Mensch,
Ursprung von Vater und Mutter,
Bin dem Gefallenen nicht abhold,
Sondern stehe dem Weinenden (Büssenden) bei[2]).

* * *

Einer andern Gattung von Darstellungen, nämlich der Porträtmalerei, gehört ein Stück an, würdig unter den bedeutendsten Werken der Sammlung betrachtet zu werden. Eine jegliche der vorzüglichsten Galerien würde sich rühmen, solch ein Bildnis aufzuweisen, wiewohl es sich nur um ein kleines Täfelchen handelt. Ist es doch eine bezeichnete Arbeit des weltberühmten

1) J. Lermolieff: Kunstkritische Studien, I. Band, S. 362.

2) Verdanke die Entzifferung der Inschrift der Gefälligkeit des Direktors des Museums Malaspina, Don Rodolfo Maiocchi.

Digitized by Google

Antonello da Messina (Abb. 3). So sollte denn auch die kleine Provinzialsammlung stolz darauf sein. Leider muss man denken, dass dies kaum der Fall ist, da das Gemälde in gar zu verwahrlostem Zustande aufgehängt ist und aufs dringendste erheischt, durch eine geschickte Hand seinem früheren Aussehen entsprechend hergestellt zu werden. Und dass dies mehr oder weniger möglich sein dürfte, mag man schon aus der beiliegenden Abbildung entnehmen. Trägt doch der Dargestellte, trotz der erlittenen Unbill einer alten schlechten Restauration, oder besser gesagt, Übermalung, in seiner hageren Gesichtsbildung, seinem klugen Blick und dem scharf geschnittenen Mund, noch immer das Gepräge des Bildnismalers par excellence des 15. Jahrhunderts! Und hat nicht der Urheber selbst sein Wohlgefallen daran kundgeben wollen, indem er es auf der darunter stehenden Leiste in vollen Buchstaben als sein Werk gestempelt, mit den Worten: *Antonellus Messaneus pinxit?* Während nun mehrere andere seiner viel bewunderten Porträts auch die Jahreszahl der Entstehung führen, scheint dieselbe auf dem genannten nicht angegeben worden zu sein. Jedoch könnte die Zeit der Entstehung, wenigstens nach ungefähr, wohl ergründet werden, wenn die darunter stehende Originalmalerei mit glücklichem Erfolg wieder aufgedeckt und ans freie Licht gebracht würde.

Es dürfte wohl in Antonellos reiferen Jahren entstanden sein, wenn der Schein im jetzigen Zustande nicht irreführt.

* * *

Der dritte bedeutende Meister, auf dessen Gegenwart in der Sammlung Malaspina wir die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde zu lenken uns vorgenommen haben, ist Correggio (Abb. 4).

Das niedliche Bildchen, womit er vertreten, stand lange unter dem Namen von Francesco Francia. Aus welchem Grunde wäre schwer zu ermitteln. Ist ja gar nichts darin wahrnehmbar, was auf diesen Maler deuten dürfte. Ein freierer, modernerer Zug waltet darin, wie dies vor allen Morelli durch seine in solchen Sachen bahnbrechende Einsicht erkannt[1]). Das lebenslustige, heitere Gemüt, das sich in der ganzen Komposition offenbart, die lebendigen Bewegungen, namentlich der Putten, die scharfe Beleuchtung und überhaupt das höchst malerische Spiel von Licht und Schatten, insbesondere der behagliche, lächelnde Ausdruck der Jungfrau u. a. m. sind ausgeprägte Merkmale, die den echten Urheber des reizenden Werkchens zu erkennen geben. Freilich aus einer Zeit seines Lebens stammend, in der seine Eigenschaften sich erst zu entfalten anfingen, indem der Künstler noch bedeutend entfernt ist von dem schwungvollen, ausgelassenen Zug, der durch seine merkwürdigen Kontraste seine späteren Werke bis zur Übertreibung durchdringt.

Von dieser ausserordentlichen Entwickelungsfähigkeit giebt nun keine Sammlung mehr als die Dresdner Galerie einen anschaulichen Begriff vermittelst der Folge seiner grossen Altarwerke, welche aus der Vaterstadt des Meisters und aus Modena und Reggio stammen. In der That muss jedermann erstaunen, der zum erstenmal die Räume der herrlichen Galerie betritt, über den augenscheinlichen Unterschied, der zwischen der Madonna des Heiligen Franciscus, dem frühesten Werke, und denjenigen seiner reiferen Jahre daselbst wahrzunehmen ist. So hat denn ersteres Gemälde den Berufenen als Ausgangspunkt gedient, um eine Reihe anderer, in früheren Zeiten verkannter Werke als Jugendarbeiten des grossen Künstlers zu bestimmen, in denen sich die zarteren Seiten seines glänzenden Genies zeigen. Zu diesen gehört zugleich mit dem Bildchen von Pavia vor allen eine andere lächelnde Madonna des Museo Artistico Municipale in Mailand, sowie diejenige, welche sich im Besitz der fürstlichen Familie von Hohenzollern-Sigmaringen befindet; lauter anmutige Zusammenstellungen von heiligen Familien im hellsten Licht und von köstlicher Naivität.

Bedenkt man, dass das erste der grossen Altarblätter, nunmehr in Dresden, von seinem Urheber im einundzwanzigsten Jahre seines Lebens geschaffen, wie urkundlich nachgewiesen, so darf man wohl annehmen, dass die drei kleineren, eben genannten, kurze Zeit früher ausgeführt worden und mit bescheideneren Ansprüchen zum Zwecke der Hausandacht bestimmt gewesen. Recht vertraulich mutet einen in der That das kleine Werk in Pavia an. Mit sichtbarem Wohlgefallen sitzt Maria in der Mitte, das Kindchen auf dem Schoss haltend und den Johannesknaben ihm zuführend, während Elisabeth auf einer Seite, Joseph aber auf der andern (ein echt Correggesker Typus mit der kahlen, hochstehenden Stirn) gemütlich der freundschaftlichen Begegnung der Kinder zuschauen. Dass das Bild übrigens von unvorsichtigen Reinigungen und nachfolgender Verreibung ziemlich stark mitgenommen, ist leider gar zu leicht zu bemerken und ist als die wahre Ursache anzusehen, weswegen das Christuskindchen besonders so entstellt aussieht.

III.

Wenden wir uns zu den Kirchen, so bietet uns in Pavia eigentlich nur der Dom Erhebliches in Sachen der Malerei. Da drängt es uns denn, die Kunstfreunde, die in dieser Stadt weniger bewandert sind, mit einem Werke bekannt zu machen, das zu den allerfeinsten und edelsten aus der Schule Leonardo da Vinci's gehört. Dass es bis vor kurzem fast unbeachtet geblieben, hängt jedenfalls davon ab, dass es ursprünglich sehr ungünstig im hinteren Grunde des Chores einer abgelegenen Kirche, San Marino geweiht, aufgestellt war. Es stand daselbst in so schlechtem Licht und war ausserdem in der Farbe dermassen nachgedunkelt, dass man sich nicht wundern kann, wenn es die meisten Reisenden gänzlich übersehen haben. Auf Veranlassung des Bischofs aber wurde es in neuerer Zeit anders aufgestellt, nämlich

1) II. Band, S. 196.

in eine Kapelle der Domkirche gebracht, wo es zwar etwas hoch über einer Thür hängt, aber doch in gutem Lichte steht. Zu gleicher Zeit wurde es einer einfachen Reinigung unterworfen, wodurch die Vorzüge der prachtvollen Malerei erst recht gewürdigt werden konnten und es dem Photographen Anderson aus Rom gelang, eine klare Photographie davon zu verfertigen[1]). Sie ist zu gleicher Zeit mit den andern Aufnahmen entstanden, welche er gemacht und die als vergoldete Verzierungen in Relief entfalten. Das auf dem Schosse der Mutter sitzende Kind ist eben im Begriffe, den vor ihm knieenden Büsser, den heiligen Hieronymus, zu segnen; auf der anderen Seite steht der heilige Johannes der Täufer, auf das Christuskind deutend. Das Zubehör des Architektonischen, mit dem von Engeln gehaltenen Vorhang, die Basreliefs, worunter sich die Darstellungen des Urteils Salomonis und des David mit dem Goliathkopf in der

Abb. 3. Männliches Bildnis von Antonello da Messina
Pavia, Galerie Malaspina

Vorlagen für die Abbildungen bei dieser Musterung der wichtigsten Malereien in Pavia gedient haben (Abb. 5).

Wir haben hier ein ausgeprägtes Beispiel von einem Altarblatt, wie sie gar oft in den norditalienischen Kirchen vorkommen, und zwar mit der kostbaren Zuthat seines ursprünglichen architektonischen Rahmens, dunkelblau im Grunde, auf dem sich zarte

1) In Anderson's Katalog ist die Photographie unter No. 11327 als *incognito* in Bezug auf den Urheber des Gemäldes und irrtümlicherweise, als ob es in der Sammlung Malaspina sich befände, angegeben.

Linken und dem Schwerte in der Rechten hervorthun, nebst der malerischen, tief hinein sich erstreckenden und mit kleiner Staffage belebten Landschaft, sind von einem wunderbaren Reichtum; sie zeugen von raffiniertestem Geschmack, sowie von der warmen Freude des begabten Künstlers, seine Bewunderung der klassischen Muster des Altertums und der Reize der Natur an den Tag zu legen.

Ja, in solchen Eigenschaften, in dieser Vielseitigkeit der Betrachtung ist ein echter Nachfolger des grossen Meisters Leonardo unverkennbar, dem nichts zu klein,

Digitized by Google

nichts zu gering war, um es einem besonderen Studium zu unterwerfen und es gelegentlich mit dem Stift, mit der Feder, bisweilen auch mit dem Pinsel aufzunehmen. Kommt man aber auf die Frage, wer denn eigentlich der Urheber dieses Werkes ist, so mag es eben sonderbar erscheinen, dass es ein Mann war, von dem uns persönlich soviel wie gar nichts überliefert, von dem auch kein einziges signiertes Werk vorhanden ist.

Er ist sonst bekannt als der Meister einer Anzahl von Halbfigurenbildern mit der Darstellung von der damals oft behandelten büssenden hl. Magdalena, sowie anderer Heiligen, von kreuztragenden Christusfiguren, kleineren Madonnenbildern u. a. m. Laut einer zwar ganz unbestimmten Überlieferung wird sein Name als der eines Giampietrino, oder, wie er beim alten Kunstschriftsteller Lomazzo genannt wird, Giovanni Pietro Rizzi, angegeben. Eine äusserst zarte Natur, in dessen Werken durchgehend eine milde Anmut herrscht, die ihn geistig zwischen Leonardo und Luini stellt, mit dem er denn auch bisweilen verwechselt wird, wie dies ja (um ein bedeutendes Beispiel anzuführen) in der Galerie der Eremitage zu Petersburg geschehen, woselbst die liebliche Halbfigur einer jungen Frau, unter dem Namen der *Colombine* bekannt, früher Leonardo, jetzt aber Bernardino Luini zugeschrieben wird. Seine direkte Abstammung von dem toskanischen Meister übrigens giebt sich aus verschiedenen Eigentümlichkeiten seiner Werke zu erkennen, namentlich aus dem edlen, gefälligen Typus seiner Frauenköpfe mit den grossen Augenlidern, der hohen Stirne und dem feinen Mund und Kinn, aus den abgerundeten weichen Formen seiner Kinder, sowie aus der allgemeinen eleganten Bildung der Hände. Dass er bisweilen dem raffiniertesten der Schüler Leonardo's, Cesare da Sesto, nahe kommt, ist uns schon bei Anlass der Schilderung eines köstlichen Bildchens aus dem Museo Poldi Pezzoli aufgefallen und dürfte auch in dem grossen Werke in Pavia nachgewiesen werden, besonders in Betracht des sichtlichen Wohlgefallens an der Darstellung der dekorativen Teile. Braucht man ja nur einen Vergleich anzustellen mit dem Altarblatt von Cesare, das nunmehr der Sammlung Cook in Richmond angehört, wo ganz ähnliche trümmerhafte Architektur- und Reliefmotive vorkommen, bis auf das eine, der Andeutung des Urteils Salomonis in der oberen Ecke rechts[1]).

Abb. 4. Heilige Familie von Correggio
Pavia, Galerie Malaspina

Dass solche Werke nicht ohne vorangehende Studien, d. h. Zeichnungen, entstanden, ist selbstverständlich, wenn uns auch dieselben in den wenigsten Fällen erhalten sind. Was aber das hier beschriebene Gemälde anbelangt, so ist es uns gelungen, zwei kleine Studien zu entdecken, welche sich augenscheinlich auf dasselbe beziehen. Die erste, eine Rötelzeichnung im Louvre, von Braun, unter der Benennung *»Lombardische Schule«* Nr. 187, aufgenommen, ist eine unverkennbare Skizze zum wesentlichsten Teil des Bildes, nämlich zu den Figuren Mariä, des Kindes und der zwei Heiligen, unbekleidet und in etwas verschieden aufgefassten Stellungen, die zweite, aus der Sammlung von Cambridge, stellt einen weiblichen Kopf vor, welcher in der ganzen Angabe der Formen dermassen mit demjenigen der Madonna in unserem Gemälde stimmt, dass er als Vorlage von der Hand des Meisters zu demselben ohne Zweifel anzusehen ist.

Laut Inschrift im unteren Teil des Rahmens wurde das herrliche Werk anno 1521 ausgeführt, in Vollführung der testamentarischen Bestimmung eines bereits 1506 verstorbenen Stifters.

1) Von dem bedeutenden Werk Cesare da Sesto's findet man eine gute Abbildung, samt Beschreibung, im illustrierten Katalog der Ausstellung Mailänder Meister in London (Burlington Fine Arts Club) vom Jahre 1898.

Alle Untersuchungen in den Archiven sind bis jetzt fruchtlos geblieben, um den Urheber des Kunstwerkes zu identifizieren. Dass es schliesslich kein anderer als der von uns angedeutete Schüler Leonardo's sein kann, ist durch die Stileigenschaften hinlänglich bewiesen. Nachdem derselbe in den letzten Jahren näher bekannt geworden, würde ihn nunmehr gewiss auch der alte Cavalcaselle bestätigt haben, im Gegensatz zu den bezüglichen unhaltbaren Äusserungen in seiner *Geschichte der Malerei in Norditalien*[1]). — Morelli hingegen hatte schon lange darin das Richtige erkannt.

* * *

In derselben Kapelle im Dom hängt als Gegenstück ein merkwürdiges Werk von Bernardino Gatti, welches bisher auf einem Altar derselben Kirche aufgestellt war und das auch in Burckhardt's Cicerone, aber nur ganz kurz, angeführt ist (siehe das Titelbild des Aufsatzes). Wir haben es hier mit einem in der Fremde kaum bekannten Maler zu thun, der doch im Bereiche der Malerei in seiner Art recht

Abb. 5. Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen von Gian Pietrino
Pavia, Dom

1) S. zweiter Band, engl. Ausgabe, Seite 72.

Beachtenswertes geleistet, besonders in Parma, Piacenza und Cremona. Wie es scheint, war er aus Pavia gebürtig, da er sich selbst als *Papiensis* in seinen die Kuppel der Kirche von S. Maria in Campagna zu Piacenza verzierenden Fresken vom Jahre 1543 bezeichnet.

Dass er richtig als Schüler Correggio's gilt, dürfte schon diese seine sorgfältige Schöpfung zu bezeugen dienen. Man sehe sich nur die Beleuchtung des Himmels ringsum, die Hauptgruppe der Jungfrau mit dem Kinde auf den Wolken an, wo die Unzahl der heiteren Cherubsköpfe und die spielenden Engel zu den Seiten, die Wendung des jungen, aus dem Gemälde herausschauenden Heiligen, sowie im einzelnen die bewegten Linien seines linken Fusses, ganz fühlbar auf den correggesken Einfluss deuten. Dass der Autor gelegentlich auch ein guter Bildnismaler sein konnte, offenbart sodann die doppelte Schar der knieenden andächtigen Personen, Frauen rechts und Männer links in ihren malerischen Trachten der Zeit und dem seelenvollen Ausdruck der nach der himmlischen Erscheinung gerichteten Blicke. Als Ergänzung in Bezug des Grundgedankens, von dem das Werk eingegeben, stehen ringsherum die hübschen kleineren Bilder, fünfzehn an der Zahl, nach der katholischen Lithurgie, die mit der Verleihung des Rosenkranzes im Zusammenhang stehenden *Mysterien* darstellend.

In der beiliegenden Abbildung fehlt nur die letzte Scene, diejenige der Krönung Mariä im Himmelreiche, welche oberhalb der übrigen aufgestellt ist. Die andern stellen, wie leicht ersichtlich, auf recht gefällige Weise die Hauptgegenstände aus den Geschichten der heiligen Schriften dar, von der Verkündigung Mariä bis auf deren Himmelfahrt, wie sie gleichfalls von der katholischen Religion angenommen. Diese Anspielung auf die Rosenkranzfeier scheint erst im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in der Malerei aufgekommen zu sein. Gewöhnlich gehört die Darstellung der Übergabe des Rosenkranzes aus den Händen der Jungfrau in diejenige des heiligen Dominikus dazu[1]). Hier aber hat der Maler dieses ziemlich materielle Motiv weggelassen und zwar zu Gunsten des rein geistigen Gehaltes, d. h. des lebendigen und begeisterten Ausdrucks der Verzückung des hl. Dominikus, welcher zugleich mit den männlichen Donatoren himmelaufwärts schaut. Was nun die kleinen Bilder ringsumher betrifft, so giebt sich darin der Meister als ein ganz geschickter Erfinder von malerischen Zusammenstellungen, in einer frischen und harmonischen Farbe, zu erkennen. Reminiscenzen von anderswo vorkommenden Werken fehlen freilich nicht, vor allen von solchen, die auf den Autor selber zurückdeuten. Dies mag z. B. von dem Bildchen der Kreuzigung gesagt werden, welches unsere Gedanken auf das in viel grösseren Proportionen ausgeführte Altarbild des Domes von Parma lenkt; desgleichen gemahnt die Auferstehung an sein bedeutendes Freskogemälde ähnlichen Gegenstandes im Dom zu Cremona, zu dem sich bekanntlich in der Albertina in Wien eine Studie befindet. Raphaelische, venetianische, correggeske Motive mögen übrigens auch nachgewiesen werden und wird man u. a. zugeben wollen, dass der Christus auf dem Ölberg einen sichtlichen Anklang zu dem berühmten Gemälde Allegri's beim Duke of Wellington in London offenbart.

Dieses muss denn in der That wenige Jahre zuvor entstanden sein, was wir zu behaupten berechtigt sind, da uns glücklicherweise überliefert, in welcher Zeit und durch wen das Werk des Domes von Pavia entstanden.

Wir vernehmen nämlich aus einer verdienstvollen Schrift von Carlo dell' Acqua aus Pavia[1]), dass die *Madonna del Rosario* von dem Vorsteher des Domes Bernardino Lonati bei dem Maler im Jahre 1531 bestellt und für die Arbeit ihm 70 scudi d'oro (ungefähr so viel wie 1400 Lire) gezahlt wurden. Eine recht bescheidene Belohnung für ein so reichhaltiges und fleissig ausgeführtes Werk, wenigstens nach heutigem Begriff! Er muss es in seinen besten Jahren zu stande gebracht haben, wenn es richtig ist, wie gewöhnlich angenommen wird, dass er ungefähr 1495 geboren, während er dann achtzigjährig in Cremona gestorben wäre.

Hingegen gehört seiner letzten Zeit das grosse Gemälde an, welches den Hauptaltar der Klosterkirche von Chiravalle in der Nähe von Mailand schmückt, eine Krönung Mariä mit darunter stehenden Heiligen, ein leeres, konventionelles Werk, in welchem sich die Altersschwäche des Künstlers unverkennbar kund giebt, trotz einer Reinheit des Stils, die für die vorgerückten Jahre (1572) geradezu etwas Befremdendes hat.

1) Ein höchst merkwürdiges Beispiel einer solchen Darstellung ist dasjenige, welches Lorenzo Lotto in seinem grossen, äusserst dramatisch gedachten Altarblatt vom Jahre 1539 zu Cingoli in den Marken uns vorführt. Da der abgelegene Ort nicht jedermann leicht zugänglich ist, glauben wir den Kunstbeflissenen einen nützlichen Wink zu geben, indem wir sie auf die treffliche photographische Aufnahme aufmerksam machen, die neulich von den Gebrüdern Alinari aus Florenz davon gemacht worden. Sie gehört mit in die Folge vieler anderer beachtenswerten Aufnahmen in den Marken von Ancona.

1) S. *Di alcune opere dell' insigne pittore pavese Bernardino Gatti*, in *Bollettino Storico Pavese* anno II, fasc. III IV, 1894.

DÜRER'S MADONNA VOM JAHRE 1519,
SEIN UND HOLBEIN'S VERHÄLTNIS ZU LEONARDO.

VON JOSEF STRZYGOWSKI

DÜRER hat sich, wie Handzeichnungen in der Albertina und in Windsor belegen, im Jahre 1519 mit dem Gedanken eines Marienbildes getragen, das italienische Erinnerungen mit dem Motiv der nährenden Mutter verknüpfen sollte. Das Blatt in Windsor, eine Federzeichnung[1]) zeigt Maria in einer Landschaft, vor einem Brokatvorhange sitzend. Das Kind liegt, wie in dem Berliner Bilde von 1518 nackt auf ihrem linken Knie und im linken Arm, es wendet sich nach rechts aussen, wohin das Händchen einen Apfel reicht. In der Anordnung dieses oberen Teiles, der ein absichtliches Parallelführen der Hauptlinienzüge und ein sehr auffälliges Zusammenfassen im Dreiecksumriss zeigt, prägen sich Grundsätze aus, die um jene Zeit vor allem in Florenz in Geltung waren. Unten ist der Mantel in reichen brüchigen Falten über den Sitz gebreitet und der Vordergrund ausgefüllt durch einen die Geige streichenden Engel, der leicht nach rechts gewendet dasitzt und nach oben blickt. In ihm und dem vor die Landschaft gehängten Vorhange melden sich venetianische Gewohnheiten. Der Kopf Mariä trägt die bezeichnenden Eigenheiten des Dürer'schen Frauentypus; er ist im Ausdruck stilisiert. Ganz anders wirkt darin das Blatt der Albertina, eine Kohlezeichnung[2]), die offenbar, wie die Wiener Maria mit dem Kinde an der Brust, ein Tafelbild von 1503, unmittelbar nach der Natur gemacht ist, wobei rein künstlerische Erwägungen stärker als sonst zurücktreten. Das Kind liegt, von der Mutter gehalten, an deren Brust und schlägt die Beine im Schoss übereinander.

In der steiermärkischen Landesgalerie in Graz hat sich ein Tafelbild erhalten, das zu diesen Handzeichnungen Beziehungen hat und gleichfalls das Monogramm und die Zahl (1)519 trägt. Sie ist, wie der »Führer« meldet, als Geschenk des Erzherzogs Johann an die Galerie gekommen, 78 × 67 cm gross und auf Holz gemalt. Das, was unmittelbar den Meister verrät, ist eine in den herrlichsten Farben ausgeführte Faltenmasse links unten; sie lebt so prächtig für sich, dass man den Eindruck gewinnt, es handle sich ausschliesslich um sie und alles übrige sei nebenbei dazugemalt. Wir sehen Maria mit dem Kinde auf einem reichen gotischen Thron vor einer Quaderwand, die seitlich von Fenstern durchbrochen wird. Deutlich ist auch hier, wie im oberen Teil des Windsor-Blattes, der Aufbau der Hauptgruppe in Dreieckform. Auf der linken Seite ist das unleugbar, auf der rechten springt — als ein nicht ganz entsprechender Ersatz der Faltenmasse links — ein die Geige spielender Engel ein, der auf der oberen von zwei den Vordergrund durchziehenden Steinstufen sitzt. Er erinnert etwas an die Putti in der Mitte des Vordergrundes der von vielen Engeln verehrten Maria des Holzschnittes von 1518 (B. 101); einer hält dort denselben Blumentopf in die Höhe, den wir in dem Grazer Bilde links vorn mit einer Lilie und vor einer hinter den Falten kauernden Katze stehen sehen. An dem Bilde ist, sieht man von der Faltenmasse ab, alles flüchtig gemalt, der feiste Kopf der Maria, das in ein weisses Linnen gehüllte Kind, dessen Unterkörper kaum zu finden ist, der Engel unten und was man oben durch die Fenster sieht: links eine Landschaft, ähnlich der in dem Selbstporträt von 1498, rechts das Innere einer Säulenkirche, und ein nachträglich auf das Fensterbort gestelltes Buch. Man wagt diesen, zum Teil überdies restaurierten Dingen gegenüber kaum an den Meister selbst zu denken, hat aber zweifellos ein in seinem Atelier entstandenes Bild vor sich.

Die Sachlage klärt sich, wenn man bedenkt, was Dürer damals geleistet hat und wie wenig Musse ihm für die Ausführung von Arbeiten geblieben sein mochte, die nicht mit zu den Bestellungen des Kaisers gehörten. Die Jahre 1513—1520 zeigen einen allgemeinen Verfall seiner Maltechnik, in sie fallen die schwächsten Produkte seines Pinsels, deren Echtheit wiederholt angezweifelt worden ist, weil sie weit hinter denen der vorangehenden und nachfolgenden Zeit zurückstehen[1]). Zu den besten Vertretern dieser Gruppe gehört das Wolgemutbildnis von 1516 und die Lucretia von 1518; dem Grazer Bilde von 1519 an die Seite tritt die Berliner Madonna von 1518.

Das Grazer Bild vermittelt trotz seines geringeren Gesamtwertes für manche Strömungen im Kunstleben Dürer's klare Anzeichen. Im allgemeinen treten im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Eindrücke, die Dürer in Italien empfangen hatte, zurück. Die Melancholie, der Hieronymus, Ritter, Tod und Teufel, die grossen Holzschnittfolgen für den Kaiser, das alles zeigt den Meister traulich und treu im deutschen Geiste zu Hause. Und doch brechen hie und da

1) Thausing, Dürer II, 137, abgebildet u. a. in Hirth's Formenschatz 1891, No. 148.

2) die Dürer für einen Kupferstich des Jahres 1519 benutzte: B. 36, (nach Thausing II, 79). Eine Abbildung der Zeichnung in Hirth's Formenschatz 1890, No. 85, Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister 180.

1) Thausing II, 133 ff.

die grossen künstlerischen Erinnerungen aus dem Süden mit leidenschaftlicher Gewalt durch, am grossartigsten allerdings erst in den vier Aposteln von 1526, den ins Monumentale gesteigerten Brüdern der Gestalten des Bellini auf dem Altar von 1488 in den Frari. Auch in ihnen stellt sich ein rein künstlerisches Schaffen, das kühne Gestalten grosser Faltenmassen in den Vordergrund. Wer dort beobachtet hat, wie die mächtigen Gewänder des Paulus und Johannes fast eigenberechtigt auftreten und zu Trägern der glutvollsten Farben werden, der wird angesichts des Grazer Bildes empfinden, dass es einen Notschrei der koloristischen Phantasie Dürer's aus einer Zeit bedeutet, in der ihn endlose Arbeiten mit dem Stifte zu erdrücken drohten. Hier mehr noch als in den Aposteln lebt die Faltenmasse, besser deren Farben, für sich, kaum dass ein Zusammenhang mit dem Körper hergestellt werden kann. Die Gotik hatte in verwandter Art ihre ersten, grossen Schritte dem Naturstudium entgegen gemacht, hier wird das Motiv zum Kothurn eines Genies, das sich in Venedig vollgesogen hatte mit Eindrücken des feurigsten Kolorits. Das Goldgelb des Faltenfutters, inmitten des blaugrünen Mantels, das rote Untergewand, im Licht weisslich, im Schatten dunkel glühend, das alles zusammen ist ein Jubelruf der für den Augenblick gewonnenen künstlerischen Freiheit. Die aus dem Grün in das Violette fallenden Falten am Gewande des Engels vervollständigen den venetianischen Grundton dieses Accordes. Dazu gesellt sich die Vergoldung an dem reichen gotischen Thron der Madonna, einem Meisterwerk der in der Familie Dürer's seit Generationen gepflegten Goldschmiedekunst.

Ich möchte hier noch besonders hinweisen auf den Dreiecksaufbau der Figuren und den Parallelismus der Linienführung bei Lagerung der Falten und Gliedmassen. Wir beobachteten gleiche Züge schon in der Windsor-Zeichnung vom selben Jahre. Man kann wohl sagen, dass dieses formale Zurechtschieben ein Hauptmerkmal der Blütezeit der Renaissance in Florenz ist. Leonardo als Bahnbrecher, Michelangelo und Raphael ihm folgend, gehen oft in erster Linie darin auf. Obenan stehen, soviel sich heute noch feststellen lässt, Leonardo's Untermalung der Anbetung der Könige und seine Grottenmadonna. In beiden ist der Dreiecksaufbau entschieden gewollt; bei Michelangelo und Raphael gesellt sich dazu (Pietà, Grablegung etc.) die ausgesprochene, der Plastik entnommene Absicht auf Parallelführung der Linienzüge zur Beruhigung der ganzen Anordnung[1]).

Man fragt sich, wie kommt Dürer zu diesen Grundsätzen? In Venedig werden sie weitaus nicht so entschieden beobachtet, wie hier von ihm. Hat er sich diese Gesetze selbst geschaffen oder hat er sie aus einem in Italien empfangenen Anstoss weiterentwickelt?

Es ist bisher, glaube ich, nicht bemerkt worden, dass Dürer's Rosenkranzfest und Leonardo's Anbetung der Könige im Aufbau der Komposition völlig gleich sind. Bei Dürer erscheinen nur einige venetianische Züge mit hereingezogen, so der Vorhang hinter der Madonna und der musizierende Engel in der Mitte des Vordergrundes. Der deutsche Meister hat den künstlerischen Wert des Raumes an sich, wie ihn Leonardo in seiner Anbetung proklamiert, noch nicht erkannt. Er stopft seine Komposition voll, wie die Venetianer bis zu der Zeit, wo Dürer nach Venedig kommt. Der Umschwung tritt gerade damals ein, Giorgione zuerst in seiner Madonna von Castelfranco verzichtet auf den musizierenden Engel, lässt den Raum vorn frei. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass es Leonardo war, der die Venetianer auf die Stufe monumentalen Gestaltens emporhob[1]). Auf ihn geht auch der Anstoss zurück, den Dürer bei seinem venetianischen Aufenthalt und bei Ausführung seines Rosenkranzbildes nach der Seite der Komposition hin erhielt. Er erfindet nicht, bildet auch nicht wesentlich weiter, sondern übernimmt einfach von Leonardo. Dabei treten feinfühlige Änderungen im einzelnen ein, die zeigen, dass Dürer Leonardo in der Ausführung ebenbürtig war.

Wie Maria mit dem Kinde zusammen mit den drei Königen bei Leonardo, so bildet die Gottesmutter mit Kaiser und Papst bei Dürer im Rosenkranzbilde vollkommen klar das mittlere Dreieck. Die Wendung und Neigung des Kopfes der Maria ist bei Dürer dieselbe, wie bei Leonardo. Die Lage des Kindes ist verändert. Hatte Leonardo Mutter und Kind nach derselben Seite gerichtet und erst in der Grottenmadonna eine ideale Lösung des Problems der Verteilung gefunden, so giebt sie Dürer in seinem Bilde in der schlichtesten Art, indem er Maria den Kranz nach rechts, das Kind ihn nach links geben lässt. Wie Leonardo, schiebt er dann seitlich die Figurencoulissen ein, und wie der grosse Meister in der Gliederung dicht gedrängter Gruppen, sieht auch er von jeder ängstlichen Symmetrie ab; nur die beiden vorn in den Ecken des Dreiecks Knieenden entsprechen sich, wie bei Leonardo die beiden wie Pfeiler in den Ecken stehenden Gestalten.

Leonardo hat auch den zweiten Grossmeister deutscher Kunst, Holbein, zu monumentaler Gestaltung geführt. Es ist längst erkannt, dass van Mander's Behauptung, Holbein sei nie in Italien gewesen, nicht den Thatsachen entspricht[2]). Ich bin überzeugt, dass Holbein in Mailand war und dort Leonardo's Grottenmadonna bewundert, ihre grossen Züge in sich aufgenommen hat. Den Beweis dafür bietet mir das grosse Hauptwerk des Meisters, die Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt. Es ist von vornherein kaum zu glauben, dass der grosse deutsche Charakteristiker dieses voll der feinsinnigsten formalen Abwägungen steckende Monumentalwerk ohne Berührung mit der Kunst Italiens geschaffen haben sollte. Man gehe nur von der Madonna in Solothurn

1) Vergl. mein Werden des Barock S. 21 f.

1) Preussische Jahrbücher 79, S. 36 f.

2) Woltmann 2. A. S. 144 f. H. A. Schmid im Repertorium f. Kunstw., XX, 483.

ALBRECHT DÜRER
MADONNA V. J. 1519. GRAZ, LANDESGALERIE

aus und vergleiche sie mit Giorgione's Madonna di Castelfranco: Da fällt alles noch auseinander, ist zerstreut und schiebt sich ineinander. In der Darmstädter Madonna dagegen steckt eine Sicherheit der Anordnung, eine Geschlossenheit des Ausdruckes, die sich Holbein schwerlich selbst errungen hat.

Hier eben tritt wieder Leonardo ein. Man präge sich seine Grottenmadonna ein, den schönen nach der Seite geneigten Kopf mit den auf die Schultern fallenden Haaren, den ruhig gesenkten Augen, dem ernst geschlossenen Munde. Man sehe den nach der Seite die Dreieckskomposition vermittelnden Mantel, die beiden unten in subordinierten Dreiecken angeordneten Gruppen, besonders die links durch das Kreuz des Johannes gegebene Schräge und die mehr lotrecht aufsteigende Linie, die durch die Hände und den Kopf Christi und des Engels gegeben ist[1]) — Das alles macht auch die Wirkung des Holbein'schen Bildes aus. Mehr noch, hat man erst einmal die Beziehungen zu Leonardo's Madonna und die Prinzipien, nach denen Holbein hier gestaltet, erkannt, dann lösen sich auch die Rätsel von selbst, die das Darmstädter Bild aufgiebt. So die eigentümliche Bewegung des Christkindes am Arm der Maria. Es ist die Verschmelzung zweier Eindrücke bei Leonardo, der schützenden Hand der Mutter und des aufgestützten Armes Christi. Die Hand weist übrigens in die Richtung der rechten Dreiecksseite und diese Richtung wird auch angeschlagen durch die so schwer deutbare Hand des Knaben in der Mitte unten; der Arm soll nichts anderes als die Richtung der nach links aufsteigenden Dreieckscoulisse geben, ähnlich wie das Johanneskreuz bei Leonardo. An diesem Knaben in Holbein's Bilde ist immer die Nacktheit und die Thatsache aufgefallen, dass man das Kind und den Knaben dahinter in den Akten der Familie Meyer nicht nachweisen kann[2]). Für mich steht ihr künstlerischer Stammbaum fest: in ihnen schlägt die Erinnerung an Leonardo's alle Zeiten an Schönheit überdauernde Gruppe des Christuskindes mit seinem Schutzengel durch; das Kind mit beiden Händen, wie in der Londoner Grottenmadonna, umfassend, stellt auch Holbein den reizvollen Jüngling dar. Im Ausdruck seines Kopfes ist manches von Leonardo's Wunderwerk zurückgeblieben.

Holbein hat nie wieder neben dem Ausdruck so stark auch Gewicht auf die formale Durchbildung der Komposition gelegt. Der um die Hüften gebundene Schleier Mariä wiederholt die Hauptlinien der Anordnung und die Teppichfalte unten hilft den Gruppenbau zusammenfassen. Ich kenne leider die Farben des Bildes nicht aus eigener Anschauung; es ist wohl möglich, dass auch in ihnen Accorde im Geschmack des Leonardo angeschlagen sind.

1) Ich bemerke ausdrücklich, dass ich die Londoner Madonna im Auge habe, die ich als das höherstehende Werk Leonardo's ansehe, trotzdem sich jetzt fast alle Forscher für das Pariser Exemplar aussprechen. Möchte der Streit, wie bei der Holbein-Madonna, durch eine Nebeneinanderstellung beider Bilder entschieden werden. Siehe zuletzt Muntz in seinem Léonard de Vinci 169 und Müller-Walde im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XX, 57.

2) Woltmann, S. 295.

Nachdem ich die Bedeutung von Leonardo's Madonna in der Grotte für Holbein's Hauptwerk nachzuweisen gesucht habe, komme ich wieder auf Dürer's Grazer Madonna von 1519 und die auffallende, koloristisch so wirksame Faltenmasse zurück. Derartiges findet man ja in der deutschen Kunst öfter. Ist es nun Zufall oder ein Beweis, dass auch Dürer die Grottenmadonna gekannt hat, wenn wir bei ihm das Faltenmotiv an der gleichen Stelle entwickelt und bis in Einzelheiten verwandt finden? Das Motiv besteht im wesentlichen darin, dass der Mantel an einer Stelle, die bei Leonardo sonst leer geblieben wäre, einen Farbeneffekt dadurch hervorruft, dass das Futter in heller Beleuchtung zwischen den Farben des Untergewandes und des Mantels hervortritt[1]). Und merkwürdig, auch die Farben selbst sind die gleichen: ein intensives, stellenweise zwischen Blau und Grün schillerndes Pfauenblau, bei Dürer mehr grün, und für das Futter ein köstliches Altgold. Wenn ich dazu halte, dass auch die Köpfe einzelner Madonnen Dürer's, z. B. vor allem auf der Madonna von 1512 in Wien, dann auf der Handzeichnung von 1519 in Windsor und auf dem Bilde von 1526 in den Uffizien, den Ausdruck der Holbein-, bezw. der Leonardo-Madonna zeigen, so will mir die thatsächliche Beziehung nicht unmöglich erscheinen.

Sieht man das Grazer Bild genauer an, so zeigt sich, dass die links so kräftig hervorgehobene Dreieckseite im ganzen Bilde als Hauptrichtungslinie festgehalten ist. Der Kopf, der rechte Arm, das Kind, einzelne Faltenzüge unten, der Engelsknabe rechts, das bewegt sich alles in derselben Richtung und trägt wesentlich zur Beruhigung der Komposition bei. Die andere Richtung, die der rechten Dreieckseite, ist fast unterdrückt, sie hätte im rechten Oberarm Mariä und den Beinen des Kindes[2]) betont werden können; auch die Faltenmasse wäre dazu benutzbar gewesen, sie hebt aber ausser der einen Richtung nur das Mittellot hervor. Dürer ist hier einmal merkwürdig einseitig. In anderen Kompositionen achtet er, wie die Italiener, vor allen Raphael, darauf, allen Hauptrichtungslinien Geltung zu verschaffen. Über diese Dinge unterrichtet uns leider kein Theoretiker der alten Zeit, das war künstlerisch selbstverständlich, wie die Curvatur des Architravs bei den Griechen, der goldene Schnitt für die Verhältnisse der Masse in der Renaissance oder die Triangulatur für solche Architekten, die in erster Linie die Gestaltung des Raumes im Sinne hatten.

1) Für das dreieckig überfallende Motiv darunter vgl. Müller-Walde a. a. O. 59I.

2) Vergl. die stillende Madonna von 1519 in der Albertina.

DIE STIFTUNGEN DER SATRI IN S. OMOBONO IN ROM

VON ERNST STEINMANN.

Am 1. März d. J. 1483 machte der römische Bürger Stefano Satri, einer der beiden Vorsteher der Brüderschaft von S. Maria in Portico, sein Testament. Er hinterliess hier sein ganzes Vermögen der Confraternità zur Vollendung des von ihm selbst begonnenen Neubaues der Kirche San Salvatore in Portico, welche wie das Spital daneben der Genossenschaft gehörte. Er bestimmte hierbei, dass diese Kirche über dem Chor eine prächtige Kuppel erhalten sollte und dass der Chor und die Kuppel mit Fresken zu schmücken seien. Er setzte endlich fest, dass sein Körper in der neuen Kirche rechts vom Eingang in einem marmornen Denkmal bestattet werden möchte und warf als Preis für dieses Monument die Summe von dreissig Dukaten aus[1]).

Das Kirchlein San Salvatore in Portico steht noch heute mitten im Häusergewirr eines der ärmlichsten Stadtteile Roms nicht weit von der Piazza Montanara an der Rückwand des Capitols. Nur hat es schon i. J. 1574 den Namen verändert, als die Brüderschaft das Heiligtum an die Zunft der Schneider abtrat, die es sofort nach ihrem Schutzpatron S. Omobono genannt hat. So heisst das einschiffige Gotteshaus noch heute. Es ist im Inneren wie im Äusseren vollständig restauriert, die ganze Woche geschlossen und nur an Feiertagen wenige Stunden zugänglich. Diesem Umstande ist es auch zuzuschreiben, dass niemand die Denkmäler kennt, welche Stefano Satri's Andenken in seiner Stiftung lebendig erhalten: das Altarbild im kuppelgewölbten Chor und das Marmordenkmal der Satri, das nicht mehr an ursprünglicher Stelle sich befindet, sondern links vom Eintretenden in der Mitte des Langhauses in die Wand eingemauert wurde.

Abb. 1. Altarbild in S. Omobono zu Rom

Das Altarbild, in Fresko auf die Wand gemalt, ist vor allem in der oberen Hälfte stark restauriert (Abb. 1). Es trägt aber deutlich genug die Züge der Kunst des späten Quattrocento, und es erzählt noch heute in kurzem Abriss die ehrwürdige Geschichte der Kirche von San Salvatore in Portico. Im oberen Felde des Bildes, auf Wolken thronend, sieht man den Salvator selbst von einer Cherubim-Mandorla umgeben, die Rechte erhoben, mit der Linken dem Andächtigen ein geöffnetes Buch entgegenhaltend mit der Aufschrift: Ego sum via et veritas et lux mundi. Der Christus

1) Ich verdanke dem hochwürdigen Padre Luigi Pasquali den Einblick in das noch ungedruckte, von ihm im römischen Staatsarchiv gefundene Testament des Stefano Satri. Er hatte auch die Güte, mir aus der Geschichte von S. Salvatore in Portico die Heiligendarstellungen des Altarbildes zu erklären. Vgl. auch Luigi Pasquali, Le memorie di S. Maria in Portico in S. Omobono. Roma 1899. Eine umfassende Geschichte von Spital und Kirche bereitet der Verfasser vor.

in den Wolken deutet auf Namen und Titel der Kirche hin; die Gottesmutter, welche unter ihm thront, ist die Protectorin des Spitals nebenan, S. Maria in Portico, welches damals schon mit dem Spital der Consolazione vereinigt war. Rechts und links von der Madonna, welche den segnenden Knaben im Schosse hält, haben sich in den Nebennischen die Heiligen Stephanus und Alexius aufgestellt. Der Protomartyr zur Linken in langer, grüner Dalmatica trägt einige Steine auf dem Haupt, einen Stein auf dem Buch in der Linken und eine Palme in der Rechten. Er hatte in San Salvatore vor wenigen Jahren seine Zuflucht gefunden als sein Kirchlein, das gegenüber lag und derselben Brüderschaft gehörte, verfallen und zerstört war. So nannte man die Stiftung Satri's auch wohl S. Stefano e S. Salvatore in Portico, und noch i. J. 1509 wurde der Campanile der zerstörten Kirche zusammen mit einem Häuslein daneben an einen römischen Bürger vermietet. S. Alessio aber zur Rechten Marias hat ebenso wichtigen Grund hier zu erscheinen. Er ist noch jugendlicher dargestellt als der h. Stephanus, und Pilgerstab und Rosenkranz charakterisieren seinen Stand. Am Fest des h. Alexius, am 16. Juli, war die Madonna del Portico einmal der Gemeinde erschienen. Und darum wählte die Brüderschaft den h. Alexius, der wie sie selbst dem römischen Adel angehörte, zu ihrem Schutzpatron.

So anmutig sich auch dies Compendium der Geschichte von S. Salvatore in Portico in seinem Altarbild darstellt, so kann man doch keineswegs behaupten, dass sich in diesem Gemälde ein selbständiges künstlerisches Können und Vermögen offenbare. Der Unbekannte, der dies Fresko malte, hat so viele fremde Einflüsse in sich aufgenommen, dass ihm seine Individualität vollständig verloren gegangen ist. Die Einzelfiguren, welche er hier beziehungslos nebeneinander stellte, haben keine Lebensfähigkeit; im Salvator, in der Madonna und in den beiden Heiligen kommt überall derselbe unerschütterliche freundliche Gleichmut zum Ausdruck, der eine tiefere Beseelung oder eine momentane Stimmung vollständig ausschliesst. Ist der Maler dieses Bildes ein römischer Lokalkünstler gewesen, der bei Antonazzo Romano in die Schule gegangen war, dann Einflüsse Melozzo's erfahren hatte, um sich endlich an den umbrischen Meistern zu bilden?

Wahrscheinlich muss das Altarfresco von S. Omobono dem sonst gänzlich unbekannten Maler Pietro Turini zugeschrieben werden, dessen Gemälde in der Kapelle von S. Salvatore in Portico am 24. März 1510 von zwei gleichfalls verschollenen Malern abgeschätzt wurden[1]. Wenige Monate vorher hatte man erst begonnen die Kuppel des Kirchleins zu restaurieren und einige Löcher in derselben auszubessern[1]. Nachdem dies geschehen hat man wohl auch die Kuppelwölbung ausgemalt und gleichzeitig mag das Altarbild entstanden sein, allerdings erst 27 Jahre, nachdem der Stifter sein Testament gemacht.

Die Ansprüche Pietro Turini's auf das Altarfresko von S. Omobono sind somit ziemlich sicher begründet. Sein einziger Ruhmestitel ist ihm auch nur ein einziges Mal streitig gemacht worden von einer Seite, die keine grosse Glaubwürdigkeit beanspruchen darf. Malvasia († 1693) hat in seinen Lebensbeschreibungen Bologneser Künstler behauptet, Giacomo Ripanda habe in Rom in der Kapelle Bessarion's in der Apostelkirche, in S. Omobono, in S. Maria del popolo und im Konservatorenpalast Fresken gemalt[2]. Von allen diesen Arbeiten hat sich nichts erhalten, wir wissen nur, dass die Kapelle Bessarion's nicht von Ripanda, sondern von Antonazzo Romano ausgemalt worden ist und dass die Fresken im Konservatorenpalast, welche Malvasia dem Bolognesen zuschreibt, zum teil von Peruzzi, zum teil von Tommaso Laurati gemalt worden sind. Meister Giacomo muss sich bei seinen Zeitgenossen höchsten Ansehens erfreut haben, wenn auch Vasari ihn mit keinem Worte nennt[3]. Ein Dichter der Akademie des Pomponius Laetus hat auf ein Venusbild des Ripanda ein Epigramm gedichtet, und Raffael Maffei berichtet in seinen Julius II. gewidmeten Kommentaren mit Bewunderung von den Zeichnungen des Bolognesen nach den Reliefs der Trajansäule. Giulio Mancini, der Leibarzt Urban's VIII., rühmte endlich als Hauptwerk Ripanda's die Fresken im Konservatorenpalast, deren fast völlige Zerstörung er schon damals beklagte[4]. Es ist uns thatsächlich kein einziges beglaubigtes Werk des Malers von Bologna erhalten, das uns berechtigen könnte, den Worten Malvasia's Glauben zu schenken. So wird einstweilen Kraft des Dokumentes vom 24. März 1510 Pietro Turini als Maler des Altarbildes von San Omobono zu gelten haben, das wohl am treffendsten als eine Leistung der römischen Lokalschule charakterisiert wird, deren Haupt Antonazzo i. J. 1508 noch am Leben war[5].

---

1) Das Dokument wurde publiziert von Pietro Pericoli, L'ospedale di S. Maria della Consolazione in Roma. Roma 1879 p. 64. es lautet:

»1510, 24 martii

Domini Guardiani et Camerarius ex una et Magister Petrus Turini pictor ex alia eligerunt in extimatores ad estimandum picturas factas per dictum Magistrum Petrum in cappella Sancti Salvatoris de Porticu magistrum Franciscum Antonii Joannis et Ubaldinum Antonii Ubaldini pictores presentes et acceptantes. Qui magistri dixerunt vidisse dictas picturas et dixerunt illas esse mercedis triginta ducatorum auri et tantum estimauerunt.«

1) Vgl. ebendort p. 64.

2) Felsina Pittrice, Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1841 p. 39.

3) Am vollständigsten hat Corvisieri in einer Studie über Antonazo Aquilio Romano die Schriftquellen zusammengestellt, welche sich auf Ripanda beziehen. Vgl. Il Buonarotti IIII, Roma 1869, p. 135 Anm. 3.

4) Cod. vat. Ottobon. 131 p. 95.

5) Als Arbeiten des Pietro Turini möchte ich auch einige Freskenreste bezeichnen, die sich im Capitolinischen Museum (Sala I Nr. 100 u. 101) befinden. Dieselben stellen Heiligenfiguren dar, welche wie in S. Omobono durch Pilaster von einander getrennt sind. Man erkennt noch den h. Stefanus und zwei langbärtige Heilige in faltenreichem, schwarzen Ordensgewand.

Ein römischer Lokalkünstler, so darf man annehmen, hat wenig früher auch das Grabmal der Satri ausgeführt, das die letzten Sprossen des alten Geschlechts, welcher einem Stadtquartier den Namen gegeben hat und einen Palast in Rom besass, in engem Verein beieinander zeigt. Maddalena Dearlotti, die Gattin Stefano's, hatte den einzigen Sohn Giovanni schon vor dem Gemahl zu Grabe getragen. Im Tode wollte sie wieder wie im Leben mit den Geliebten vereinigt sein, und des letzten Willens ihres Gatten eingedenk lies sie noch bei Lebzeiten für sich und die Dahingeschiedenen ein Marmordenkmal errichten (Abb. 2). Auf einem hohen Postament mit dem Wappen der Satri in der Mitte und zwei Fruchtguirlanden, die es bekränzen, ist das schlichte Denkmal aufgestellt. Zwei zierliche Pilaster erheben sich auf hoher Basis, und darüber ist ein antikes Gebälk gelegt, dessen Fries mit derben Cherubimköpfen geschmückt ist. In diese Umrahmung ist das Relief mit der Inschrifttafel[1]) eingelassen, die zugleich als Basis für den Rundbogen dient, welcher das Relief umspannt. Zarte Palmettenornamente füllen rechts und links die Bogenzwickel aus, und da die Umrahmung einige Centimeter höher liegt als das Relief, so wird beim Beschauer die Illusion geweckt, dass sich die Dargestellten in einer Nische befänden. Der ornamentale Schmuck des Denkmals ist nicht reich, aber überall sehr zart und lebendig behandelt und mit feinem Formgefühl in die gegebenen Flächen hineinkomponiert. Die Fruchtguirlanden sind ganz ähnlich gearbeitet wie die Reliefplatten aus der Schule Mino's unter der Sängertribüne in der Sixtinischen Kapelle; ein Pilasterornament, welches oben an einem Ringe befestigt ist und über die ganze Fläche herniederhängt, sieht man in Rom an den Gräbern des Cardinals von Pavia und seiner Mutter in Sant' Agostino, des Giovanni della Rovere in S. Maria del Popolo, des Andrea Bregno im Hof der Minerva und an einem der herrlichen Kamine im Palazzo Venezia. Die Cherubim, welche das Gebälk verzieren, sieht man fast an jedem der zahlreichen Prälatengräber Roms, nur fehlen am Satri-Monument die, vor allem bei den Lombarden regelmässig wiederkehrenden, Fruchtbouquets zwischen den Engelsköpfen.

So zeigt das Grabmonument in S. Omobono in seinem ornamentalen Schmuck ganz dieselben Elemente, die uns an anderen Denkmälern Roms lombardischer oder florentiner Schule auch begegnen, nur die Reliefdarstellung findet ihresgleichen nicht unter den Skulpturen der römischen Renaissance. Vater, Mutter und Sohn erscheinen in der Bogenfläche in Halbfiguren, die nach unten von der Inschrifttafel abgeschnitten werden, alle drei in antiker Gewandung. Links der wackere Stefano, bartlos wie ein alter Römer, eine hohe Kappe auf dem kahlen Kopf. Er ist ein bejahrter Mann mit reichlichen Falten und Runzeln im Gesicht; die Augen blicken starr aus dem Marmor heraus, und der festgeschlossene Mund mit der aufgeworfenen Unterlippe giebt ihm ein finsteres Ansehen. Der rechte Arm ruht wie in einer Binde auf dem Rand der Inschrifttafel, und die knochige Rechte mit dem Ehering am kleinen Finger hat er in vorsichtiger Zurückhaltung aus seinem schmucklosen Mantel herausgestreckt.

Mit zagender Gebärde hat Magdalena Dearlotti diese steife Hand erfasst. Sie ist ganz ebenso gekleidet wie der Gemahl, nur trägt sie auf dem Haupt den Witwenschleier, und mit der Linken hat sie auf der Brust die Falten ihres Überwurfs entfernt, während Stefano's Linke unsichtbar ist. Ihre Augen blicken ungefähr in derselben Richtung wie die des Gemahls und der finstere Ernst in seinen Zügen ist bei ihr in stille Trauer gemildert.

Hinter den Gatten mitten zwischen beiden erscheint der Sohn Giovanni, ein Junge von vielleicht zehn Jahren, mit etwas stumpfem Ausdruck im Gesicht, die Haare vorn über die niedrige Stirn gekämmt. Er hat sein einfaches Hemd über den Hüften mit einem Tuch umgürtet und die ausgebreiteten Arme den Eltern wie der segnende Genius ihres Bundes auf die Schultern gelegt.

Der künstlerische Wert des Denkmals ist im Reliefbild geringer, als im ornamentalen Schmuck, und es ist unschwer zu erkennen, dass hier verschiedene Hände thätig gewesen sind. Die figürlichen Darstellungen und die ornamentalen Skulpturen an einem Grabmonument wurden in Rom ja fast regelmässig in verschiedene Hände gelegt. So kann sehr wohl ein florentiner Meister die Pilasterdekoration und die Fruchtgehänge gearbeitet haben; bei der Frage nach dem Autor der Reliefdarstellung aber wird uns die Antwort nur auf die römische Lokalschule führen. Der künstlerische Wert dieser Reliefdarstellung ist gering; sie trägt durchaus einen handwerksmässigen Charakter. Die Bewegungen sind unfrei, der Faltenwurf ist ärmlich und ungeschickt angeordnet, der Ausdruck in den Köpfen zeigt altrömische Würde, aber er ist kalt und unlebendig. Ein Schüler Paolo Romano's, dessen Individualität vollständig in den dargestellten Porträtgestalten aufgegangen ist, hat hier sein Meisterstück geliefert.

Aber das Motiv als solches giebt diesem Grabstein seine einzigartige Bedeutung: dies innige Verbundensein der Drei, die der Tod getrennt und die der Tod vereinigt hat. Ein ähnliches Motiv begegnet uns niemals wieder in den zahllosen Grabskulpturen, die in Rom um die Wende des Quattrocento entstanden sind. Wo mag es hergenommen sein? Schon die Gewandung der Personen führt uns auf die Antike, und selbst die Haltung der Dargestellten trägt etwas von der ernsten Würde der alten Römer zur Schau. Und einem antiken Grabstein wurde thatsächlich das

1) Die Inschrift lautet: »Stephano Satri de Baronilis civi rom. conjugi carissimo basilice huius instauratori eiusdemq. bonor. fructuumq. donatori ac Johanni Baptiste utriusq. filio dulciss. olim vita functis Magdalena Dearloctis uxor pientiss. vivens sibiq. moriture deinceps posuit (Forcella, Iscrizioni delle chiese e d' altri edificii di Roma X, p. 521 n 883).« Das Monument wurde von Tosi gestochen in der Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma. I Tav. XXIV. Der hier beigegebene Text ist völlig wertlos.

Motiv entlehnt; ja, der Bildhauer der Renaissance hat selbst in den Einzelheiten sein antikes Vorbild kopiert.

In der Galleria Lapidaria des Vatikans an der rechten Wand, wenn man zur Bibliothek hinanschreitet, ist in eine Nische das Bild zweier Ehegatten eingehauen, und zwischen beiden wird der Kopf ihres Söhnleins sichtbar. Sie haben einander gerade so die Hände gereicht wie das Ehepaar Satri, und die Rö-

Abb. 2. Das Grabmal des Stefano Satri und der Seinigen. Römische Lokalschule

der römische Grabstein aufgestellt, nach dem das Satri-Monument gearbeitet worden ist.[1]) (Abb. 3.) Hier merin hat ebenso wie Magdalena Dearlotti die erhobene Linke an die Falten des Überwurfes gelegt. Und ganz ebenso wie Stefano Satri trägt auch der Römer den rechten Arm wie in einer Binde auf den Rand der Inschrift gelehnt. Aber so sehr sich auch

1) Ich verdanke die Photographie des Denkmals der Güte meines Freundes Eugen Petersen.

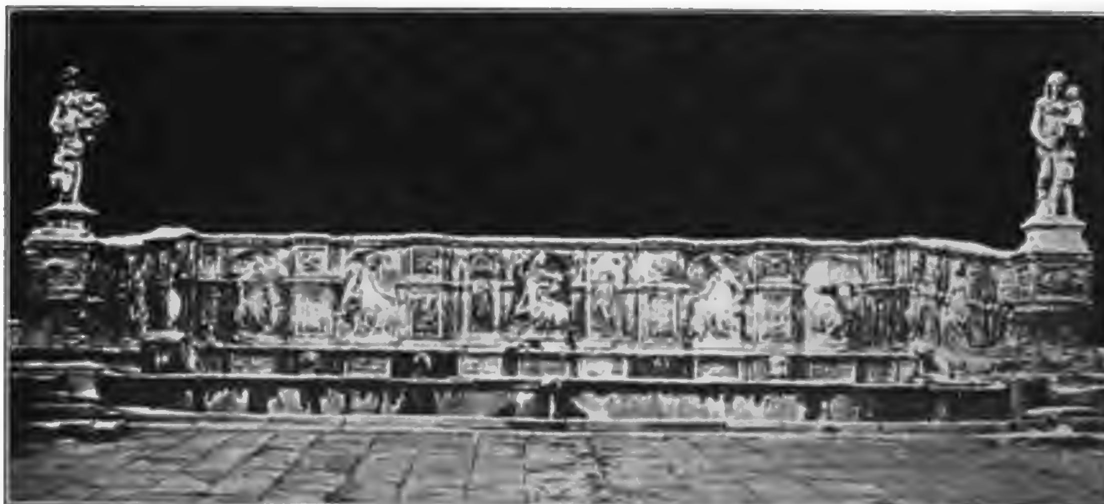
der Renaissancekünstler bemüht hat, sein Vorbild im Einzelnen zu kopieren; in der technischen Behandlung des Marmors, in der Geschlossenheit der Komposition und in den freundlichen Affekten, welche er dem kalten Stein abzuzwingen verstand, zeigt sich der antike Bildhauer weit überlegen. Äusserlich wurde allerdings im Satri-Monument durch das höhere Alter des Knaben, der fast so gross erscheint wie die Eltern, ein Auseinanderziehen der Komposition bedingt, aber schon dadurch, dass der antike Meister das Paar aus einer Nische herausarbeitete und den Raum gänzlich auszufüllen verstand, erzielte er ein einheitlich geschlossenes Bild. Dann stützt bei ihm die Frau ebenso wie der Mann den Arm auf den Rand des Reliefs und hält ihn nicht steif empor wie in der Renaissance-Arbeit. Vor allem aber sehen Mann und Frau einander freundlich in die Augen, und dadurch erst erhält ihr Händedruck die herzliche Wärme, die man im Satri-Monument vermisst.

Als Sinnbild der Treue hat man im altertumsbegeisterten Quattrocento den schönen, antiken Grabstein bezeichnet, der für das Satri-Monument als Vorbild diente. »Fidei simulacrum« liest man oben am Rande der Platte; links hinter dem Alten steht »honor« geschrieben und rechts hinter seiner Ehegattin »veritas«. Der Knabe zwischen beiden aber ist »amor« bezeichnet worden.[1])

Dass die ornamentale Renaissance-Skulptur alle ihre Formgedanken der Antike entlehnt hat, braucht heute nicht mehr im Einzelnen bewiesen zu werden. Freie Kopien figürlicher Darstellungen nach antiken Vorbildern aber kommen im Quattro- und im Cinquecento viel seltener vor, so fleissig auch die Bildhauer und Maler damals nach den Monumenten Roms gezeichnet haben. Das Grabmonument in S. Omobono ist das merkwürdigste Beispiel einer antiken Entlehnung durch einen Renaissance-Bildhauer in Rom. Es repräsentiert überdies einen Grab-Typus wie er in der ewigen Stadt auch nicht ein einziges Mal wieder verwandt worden ist. Wie wir sahen, hatte der greise Satri nur dreissig Dukaten im Testament für sein Grabdenkmal ausgesetzt, so kann es nicht Wunder nehmen, dass der künstlerische Wert des Monumentes hinter dem historischen zurücksteht.

1) Vgl. über diese Inschriften und zwei ähnliche Grabsteine Corp. Inscr. lat. vol. VI pars V p. 6. b.

Abb. 3. Antikes Grabrelief in der Galeria Lapidaria des Vatikan zu Rom



Marmorbalustrade der Fonte Gaia in Siena von Jacopo della Quercia

ÜBER JACOPO DELLA QUERCIA'S EINFLUSS AUF SODOMA

SEIT alter Zeit haben die Brunnen in Siena eine grosse Rolle gespielt. Es ist wohl der in dieser Bergstadt nur zu oft sich bemerkbar machende Wassermangel, der auch den Behältern, in welchen das kostbare Nass sich ansammelte, stets eine besondere Bedeutung gab. Taucht doch der erste Künstlername Siena's, der noch heute auf dem alten Gestein zu lesen ist, »Bellamino« 1198, zuerst in Verbindung mit dem von Dante[1]) und Boccacio[2]) besungenen Marmorbrunnen der Fonte-Branda auf, während der grösste Bildhauer Siena's, Jacopo della Quercia, den Beinamen »della Fonte« erhielt, weil er die von den Sienesen so überaus geschätzte Fonte Gaia mit jenen herrlichen Brunnenskulpturen geschmückt, deren Ruhm Jahrhunderte überdauern sollte. Ihre Reste finden sich jetzt, wenn auch oft bis zur Unkenntlichkeit verdorben, in den noch immer grossartigen Ruinen der einstigen Originale, im Dommuseum. Allerdings ist es nur ein Schatten von dem, was einst war, den wir hier erblicken, doch er genügt, um mit etwas Fantasie uns die Schönheit jenes Marmorbrunnens vorzuzaubern, an dem sogar ein Michelangelo es nicht verschmäht hat, Gedanken zu schöpfen, die er an der Decke der Sistina zum Ausdruck gebracht.

1) Inferno XXX, 78 Per Fontebranda non darei la vista . . . .

2) Io vidi il campo suo ché molto bello. E vidi la Fonte branda . . . .

Doch ausser Michelangelo ist noch ein anderer grosser Künstler vor Quercia's Brunnen bewundernd stille gestanden, dies war Giovanni Antonio Bazzi, genannt il Sodoma. Auf Veranlassung des reichen Kaufherrn Spannochi verliess er 1500 Mailand, um in Siena, das ihm nunmehr zur zweiten Heimat werden sollte, thätig zu sein.

Mit Recht wurde bis jetzt hervorgehoben, dass er einen grossen Umschwung in der damaligen Kunst Sienas hervorgebracht und dass der Ausspruch Lanzi's »lieta scuola fra lieto popolo è la senese« hauptsächlich auf das heitere Lächeln seiner Engel und Putti und auf den anmutig holden Ausdruck seiner Madonnen zu beziehen sei. Allerdings waren die zeitgenössischen Künstler, wie Matteo di Giovanni, Benvenuto da Siena und sein Sohn Girolamo mit ihren antikisierenden Kunstrichtungen kaum auf der Höhe einen Sodoma zu beeinflussen. Um so mehr begeisterte sich aber der 23jährige Jüngling mit feinem Kunstsinn für die grossen Toten Sienas. Dass er zu Quercia mit Bewunderung aufblickte, berichtet schon Vasari[1]), indem er erzählt, dass der junge Bazzi sich als indolent erwies, als er zuerst nach Siena kam und zu nichts Lust zu haben schien, als Zeichnungen nach Quercia zu machen. Diese Worte Vasari's, die jedenfalls als Vorwurf gelten sollten, lassen uns jetzt So-

1) Vasari Sansoni. Vol. VI, pag. 380.

doma im Licht eines Kunstenthusiasten erscheinen, der das Schöne da suchte, wo es zu finden war.

Was der junge Sodoma da gelernt, bekam bald Gestalt in lieblichen Madonnenbildern und reizenden Putten, auf deren Antlitz etwas von Quercia's lieblicher Kunst sich widerspiegelt. Erwähnt doch della Valle[1]) zu wiederholten Malen, indem er das erste Bild, das Sodoma in Siena für die Kirche San Francesco gemalt, beschreibt: »dass das Gesicht der das Christuskind stillenden Madonna grosse Ähnlichkeit mit einer der Brunnenfiguren Quercia's gehabt hätte«.[2])

Bis jetzt wurde angenommen, dass dieses Jugendwerk Sodoma's, welches della Valle noch 1784 über der Orgel im Chor der Kirche San Francesco gesehen hat, verloren gegangen sei.

Ein Blick indes auf die beiliegende Abbildung bereitet uns die angenehme Überraschung, dass dieses so lange verloren geglaubte Bild Sodoma's wiedergefunden worden ist.[3]) Als das erste Bild, das er in Siena gemalt haben soll, ist es kunsthistorisch von besonderer Wichtigkeit, da es uns einen Einblick auf eine Periode seiner Thätigkeit giebt, die bisher fast unerforscht geblieben ist, dadurch, dass viele Bilder aus jener allerersten sienesischen Zeit, wie z. B. die, welche er 1501 für die Familie Savini gemalt und andere, leider verschwunden sind.

Madonna von Sodoma. London, Privatbesitz

Um die Vermutung zu rechtfertigen, dass wir es hier wirklich mit dem frühesten sienesischen Bild des Meisters zu thun haben, ist in erster Linie darauf hinzuweisen, dass dasselbe durchaus, auch im Mass mit der Schilderung Della Valle's, der es gesehen hat und eingehend beschreibt, vollständig übereinstimmt: »Eine das Christkind stillende Madonna, halbe Figur, ungefähr drei Handbreit lang und nach Verhältniss breit«. (Una Madonna di Mezza figura col Bambino lattante, in tavola alta circa tre palmi e larga a proporzione.)

Stilkritisch betrachtet treten die Sodoma auch späterhin so eigentümlichen Kennzeichen auf dem Bilde ganz besonders hervor.

Während sich seine frühen lombardischen Eindrücke in den mandelförmigen Augen, dem feinen beweglichen Mund, den langgestreckten weichen Händen geltend machen, sehen wir Quercia's Einfluss, in dem heiter aufblickenden Christuskind, dem zärtlichen Ausdruck der Madonna, die geduldig harrt, dass der muntere Säugling wieder an ihre Brust

1) Della Valle Vol. III, 249. In fino auvertiro essere probabilissimo che il Sodoma giunto a Siena, e vedute le belle cose di Jacomo della Quercia vi facesse sopra degli studi e delle osservazioni; poichi una Madonna di mezza figura, col Bambino lattante la quale è in una tavola appesa sopra l'organino del coro di S. Francesco di Siena e che io reputo delle prime cose se non è la prima da esso lui fatta in Siena, somigla moltissema ad una figura che in parte guasta vedesi tuttavia nei bassirilievi della fonte di piazza . . . .

2) Della Valle Vol. III, pag. 255 . . . Ora vediamo e sue opera in serie cronologica: la sua Madonna in San Francesco di Siena in Tavola alta circa tre palmi, e larga a proporzione è mezza figura col Bambino lattante. Siccome l'aria, il paese il colorito e la morbidezza non lasciano dubitare che quest opera sia sua, cosi il non perfetto contorno delle figure e delle membra loro, il naso della vergine che non ista benissimo al luogo, ed alcuni altri piccoli difetti che non si védono in tutti gli altri quadri di lui mi persuadono che questa sia la prima sua pittura fatta in Siena e somiglia molto al fare di Jacopo della Fonte e ad una figura che ivi si vede ancora . . . .

3) Jetzt im Privatbesitz in London.

zurückkehren möge. Diese Gefühlsäusserungen, die Sodoma hier so rührend und doch so neckisch zum Ausdruck zu bringen weiss, und welche öfters den Hauptreiz seiner späteren Schöpfungen ausmachen, hat er in diesem seinem Jugendbild offenbar dem Quercia abgelauscht, dessen poetische Kunst uns stets so viel zu sagen weiss; denn die Brunnenfigur, welcher seine Madonna so ähnlich war, soll ja auch eine ihr Kind stillende Caritas gewesen sein. Interessant ist der Umstand, dass dieses Jugendwerk Sodoma's von einem ihm nachstrebenden Zeitgenossen, Girolamo del Pacchia frei kopiert worden ist. (Jetzt in der National-Galerie London.) Man möchte darin fast einen Beweis erblicken, dass Sodoma's Erstlingswerk in Siena besonders geschätzt worden war. Allerdings zeigt ein Vergleich dieser beiden Bilder, dass die Replica Pacchias weit hinter dem Original zurückgeblieben ist. Auch sind die resp. Landschaften durchaus verschieden.

Die auf Sodoma's Madonnenbild für ihn so charakteristischen Baumstämme mit dem skizzenhaften Berghügel finden sich übrigens ähnlich wieder in zwei anderen Bildern des Meisters, der Judith in der Akademie in Siena und der Caritas in Berlin. Mit diesen beiden, einzeln in der Landschaft dastehenden statuarischen Figuren ist von bekannten Kunsthistorikern [1]) ein drittes Bild, als aus derselben Kunstepoche des Meisters stammend, in Zusammenhang gebracht worden: die Lucretia im Kestner'schen Museum in Hannover. Sie sollen alle drei für den Tyrannen Sienas, Pandolfo Petrucci, gemalt worden sein. Die allerdings nicht zu leugnende Analogie dieser Bilder ist jedenfalls auch auf den Einfluss Quercia's zurückzuführen, der am deutlichsten in dem Bilde der Caritas hervortritt. Diese hat einen unverkennbaren Anklang an die beiden Freistatuen, welche einst die beiden Eckpfeiler der Fonte Gaia schmückten und von Sarrochi nicht wieder reproduziert worden sind. Ein Vergleich der resp. Photographien sagt uns, dass Sodoma, als er dieses sein reizvolles Bild malte, die anmutigen Brunnenstatuen Quercia's im Sinn trug.

Zwei Zeichnungen nach denselben, welche wohl auf Sodoma zurückzuführen sind, befinden sich unter dem Namen Quercia's in den Uffizien zu Florenz. Es sind leicht hingeworfene, nur wenig von den Originalen abweichende Skizzen, die uns der junge einst mit Vorliebe an der Fonte Gaia Siena's weilende Künstler hier vorführt.

Bezeichnend ist es für Sodoma, dass er, der auf seinen Bildern die reizendsten Putti und Genien hervorzuzaubern wusste, auch von denjenigen Quercia's augenscheinlich ganz besonders angezogen sich fühlte. Konnte er sich doch auch nicht enthalten, nachdem er die sogenannte Acca Laurentia mit dem wachenden Remus und dem zu ihr aufblickenden Romulus

Caritas von Sodoma. Berlin, Kgl. Museen

1) Dr. Frizzoni Arte del Rinascimento; Sodoma. Julius Meier, Allgemeines Künstlerlexikon. Karl Schuchardt, Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. Vol. 18. 1997.

in sein Gemälde eingeführt, noch den im Profil gesehenen Knaben der Rhea Silvia hineinzubringen. Trotz jener Notiz bei Gigli im Diario Senese, demzufolge Tizio angiebt, dass Quercia diese seine beiden Freistatuen als Acca Laurentiae bezeichnet hätte, ist es schwerlich anzunehmen, dass es die Absicht eines Künstlers vom Gedankenreichtum eines Quercia sein konnte, in zwei verschiedenen Statuen, dazu bestimmt, dasselbe Werk zu schmücken, ein und dieselbe Persönlichkeit darzustellen. Die Erklärung, dass die

Eckfiguren von Jacopo della Quercia's Brunnenrelief in Siena

zu dem Knaben Romulus herabblickende Figur, welche das schlummernde Remuskind[1]) zärtlich in ihren Mantel gehüllt im Arm trägt, Rhea Silvia, die Mutter sein soll, dürfte eher stimmen; während die andere von den Kindern hinweg in die Ferne blickende Figur Acca Laurentia[2]) darstellt.

Obwohl Sodoma's Caritas mehr der Figur der Acca Laurentia entspricht, hat sie doch andererseits auch einen Anklang an die Rhea Silvia in ihrer hochgeschürzten Gewandung und der fast ganz identischen Fussbekleidung. So wusste Sodoma das, was ihn am meisten in diesen beiden Statuen Quercia's anzog, auf das harmonischste zu verbinden. Gleichwie Raphael hatte er die schöne Begabung, die Grösse in einem anderen Künstler zu erkennen, und das, was derselbe geschaffen, in sich aufzunehmen und mit eigener Genialität verbunden wiederzugeben. Auch in anderen späteren Bildern Sodoma's sehen wir neben umbrischem und leonardischem Einfluss hin und wieder Quercia's Kunst hindurch blicken. Sein Fresko, Christus in der Vorhölle (Nr. 46, Akademie Siena) z. B., mit jener Eva, die ihren erstaunten Blick auf Adam richtet, welchem Christus aus dem Grabe hilft, hat ebenfalls einen leisen Anklang an die erzählenden Reliefs der Fonte Gaia, die einst die Erschaffung des Menschen und die Vertreibung aus dem Paradies darstellten.

Siena. *L. M. RICHTER.*

1) Nach der Legende der Gründer Siena's.

2) Frau des Hirten Faustulus und nach der Legende als Pflegemutter der römischen Zwillinge bezeichnet.

ZUR KUNSTBEILAGE

Hugo Mühlig, der Maler des Bildes, das diesem Heft in Dreifarbendruck beigegeben ist, entstammt einer seit langen Jahren in Dresden ansässigen Künstlerfamilie, wo er im Jahre 1854 geboren wurde. Er besuchte zunächst die Künstlerakademie seiner Vaterstadt, unter deren Lehrern damals besonders der inzwischen nach Berlin übergesiedelte Paul Mohn Einfluss auf ihn ausübte. Nach Beendigung seiner Studien ging Mühlig nach Düsseldorf, wo er noch jetzt ansässig ist.

Der Niederrhein ist es vor allem, dessen weite Landschaft ihn zu künstlerischem Schaffen anregt, und auch das treffliche Gemälde des Künstlers, das hier reproduziert ist, ist dieser Gegend entnommen. So einfach und schlicht das Motiv ist, so weiss der Künstler doch auf Grund seines starken Empfindens für den Charakter der dargestellten Landschaft, für die über ihr liegende Stimmung und für den eigenartigen Zauber, der dieser weitgedehnten fruchtbaren Ebene eigen ist, den Beschauer zu fesseln und künstlerische Wirkungen sehr bedeutender Art zu erzielen. Die feine Abstufung der Tonwerte, die am fernen Horizont in Duft verschwimmen, die Frische der Farbe, die freilich auch die vollendetste Reproduktion nicht ganz wiedergeben kann, die Ruhe und Abrundung, die allerdings im Original noch kräftiger hervortritt — alles das sind Vorzüge, die wie diesem den meisten Bildern Mühlig's, auch seinen zahlreichen Aquarellen, eigen sind. Und wie gut sind die Lichtwirkungen beobachtet, wie naturwahr die wolkendurchzogene Luft geschildert, wie lebensvoll die Darstellung des auf dem Feldwege dahinziehenden Reiters und die Bewegung des Pferdes! —

Von den zahlreichen übrigen Arbeiten des Malers, von denen viele in öffentlichen und privaten Sammlungen Deutschlands und Österreichs bewahrt werden, seien noch genannt: »Reifmorgen«, »Allee im Herbst«, »Winternachmittag mit Jagdgesellschaft«, »Haferernte am Niederrhein« und »Hessischer Markt«, ein Bild aus Kurhessen, jenem Lande, dem Mühlig ausser der niederrheinischen Gegend hin und wieder seine Motive zu entnehmen pflegt.

Dem Maler, dessen künstlerische Thätigkeit noch in aufsteigender Richtung begriffen ist, sind schon viele Auszeichnungen zu teil geworden; so erhielt er 1897 in Berlin, 1898 in Wien die kleine goldene und auf der Pariser Ausstellung die III. Medaille. *P. W.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

HUGO MÜHLIG-DÜSSELDORF PINXIT

Reigen. Lithographie in Rötel von Otto Greiner-Rom

DIE AUSSTELLUNG VON KÜNSTLERLITHOGRAPHIEN IM BUCHGEWERBE-MUSEUM ZU LEIPZIG

II. DIE MODERNEN

VON JÜRGEN HAUPT

Unter den zahlreichen Renaissance-Bewegungen, die sich im letzten Jahrzehnt auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens abgespielt haben, darf die Entwickelung der Künstlerlithographie zu den erfolgreichsten zählen. Dem plötzlichen Durchbruch der Original-Lithographie in den Jahren 1816 bis 1820 vergleichbar an Expansionskraft und mannigfaltiger Erscheinung, hat sie in unseren Tagen in kurzem Anlauf den verlorenen Ehrenplatz im Reich graphischer Kunst wieder gewonnen. Während in Deutschland noch 1894 eine Umschau unter der jüngeren Generation nur fünf Künstler fand, die sich in der Steinzeichnung versuchten — Greiner, Thoma, Steinhausen, Pidoll und Dasio — sind auf der Ausstellung des Buchgewerbevereins, die doch keine Vollzähligkeit der Namen anstrebt, nicht weniger als 78 reichsdeutsche Künstler vertreten. Und in gleicher Weise hat sich die Entwickelung in anderen Ländern vollzogen. Im ganzen enthält der Katalog der modernen Abteilung die Namen von 152 Künstlern, darunter 35 Franzosen, 13 Engländer, 14 Belgier und 9 Namen aus Holland.

In Frankreich war das Interesse an der Lithographie nie ganz erloschen. Als in den fünfziger Jahren die Bewegung zurückflutete, die der Lithographie die führende Stellung unter den graphischen Künsten verschafft hatte, und das Interesse der Graphiker sich wieder der Originalradierung zuwandte, blieb doch die Lithographie als reproduzierende Kunst in Übung. Die technische Tradition wurde in Künstlerhänden gepflegt und entwickelt und in den führenden Druckereien blieb künstlerisches Bewusstsein lebendig. Für den Charakter der neuen Original-Lithographie in Frankreich ist gerade dieser letzte Punkt, die künstlerische Reife der Berufslithographen, von entscheidender Bedeutung gewesen. Ganz ausser Übung ist auch die Original-Lithographie in Frankreich nicht geblieben, und gerade in die Jahre des grössten Versiegens fallen die Hauptblätter von Fantin-Latour, einem der Grössten, die mit der lithographischen Kreide gearbeitet haben.

Seit dem Ausgang der achtziger Jahre hat dann in Frankreich die Original-Lithographie in weiteren Kreisen wieder Boden gewonnen. Wie in Deutschland und England hat auch in Paris die durch Kunstzeitschriften und Ausstellungen ins Werk gesetzte Propaganda mehr zu ihrer Wiederbelebung beigetragen, als die Initiative der Künster.*) Aber während dort die etwas programmmässige Zuwendung zur Lithographie grossenteils eine Geringschätzung der Technik zur Folge hatte, ist für die moderne Künstler-Lithographie in Frankreich gerade das technische Interesse kennzeichnend geworden. Zu der prinzipiellen Opposition des Künstlertums gegen die Berufslithographen, die besonders in Deutschland eine so grosse Rolle spielt, bot sich in Paris kein Anlass. Unter den bedeutendsten Künstlern, die sich der Original-Lithographie zuwandten, sind manche aus den Berufslithographen hervorgegangen, andere verdanken den Technikern die gründlichste Schulung, und gerade die technischen Feinheiten des Steindrucks sind es, die in erster Linie auch die Künstler gereizt haben. Die Porträts von Carrière mit ihren weich herausgewischten Lichtern, besonders sein Edmond de Goncourt, die getuschten Arbeiten von Lunois, die Drucke von Dillon mit den starken Kontraposten in Licht

*) Seit 1889 plädierte die Revue des Beaux Arts mit grosser Energie für die Wiederaufnahme der Original-Lithographie. In den neunziger Jahren folgten sich eine Reihe bedeutender lithographischer Ausstellungen: 1891 Exposition rétrospective, 1892 Raffet, 1893 Charlet, 1895 die Centenar-Ausstellung.

Schmiede. Lithographie von Whistler-London

und Schatten, die Blätter von Willette und Steinlen u. s. w. zeigen deutlich, in wie hohem Masse die Künstlerlithographen von den Technikern gelernt haben. Dass in dieser ganzen Produktion das Experiment und das Amateurwesen eine führende Rolle spielt, ist keine Frage. Die Pikanterie einer scheinbaren Improvisation mit Effekten, die in Wahrheit nicht improvisiert sind, sondern auf ausgeklügelter Technik beruhen, ein Reiz, den kein anderes graphisches Verfahren in solchem Grade nachzuahmen im stande ist, bildet häufig das A und O der künstlerischen Leistung.

Dass dieses Behagen am Experiment, an der verblüffenden Wirkung, dem so viele echte und lebenswahre Bilder des Pariser Lebens verdankt werden, doch für die Kunst als Anfang vom Ende betrachtet werden kann, ist verständlich und die Opposition gegen dieses Sichausleben in der Technik ist auch in Paris nicht ausgeblieben. In der vom Figaro herausgegebenen Festschrift zur Centenar-Ausstellung von 1895 hat Léonce Bénédite einer Künstlerlithographie, die nichts sei als die schlichte Offenbarung der Kunst zu zeichnen, warm das Wort gesprochen und den beiden früheren Publikation l'Épreuve und l'Estampe originale folgte eine dritte Les peintres lithographes, mit dem ausgesprochenen Programm, das Virtuosentum in der Original-Lithographie zu bekämpfen. In den Mappen der Peintres lithographes sind unter anderem Skizzen und Studien von Bild-

Porträt. Lithographie von Kriehuber-Wien. 1847

Diese Abbildung gehört noch zu dem ersten Aufsatze im Maihefte

hauern und Malern reproduziert worden, im ganzen ist aber der vorwiegend technische Zug in der französischen Original-Lithographie durch den Programmwechsel nicht beeinflusst.

Zweifellos das Bedeutendste, was die moderne Lithographie in Frankreich geleistet hat, ist durch die künstlerische Ausbildung des Farbendruckes gegeben. Die Entwickelung des Plakats in Frankreich, die sich an den Namen von Chéret knüpft, hatte dem farbigen Steindruck neue Perspektiven gegeben und seit geworden. Aber alle diese Versuche treten zurück gegenüber der Meisterschaft, mit der Alexandre Lunois die farbige Lithographie handhabt. Lunois, Berufslithograph und nicht Maler, hat es im Anschluss an die Art Chéret's, aber mit einer dem Zweck seiner Blätter entsprechenden Verfeinerung aller Mittel verstanden, die Farbenlithographie zu einer grossartigen und selbständigen koloristischen Kunst auszugestalten. Was als Signatur der französischen Künstlerlithographie im allgemeinen hervorgehoben wurde, die technische

„Arbeit." Lithographie von L. Graf Kalckreuth-Stuttgart

dem Aufkommen der Original-Lithographie spielt die Frage seiner künstlerischen Verwendung eine Rolle. Erst durch den Farbendruck ist es der Lithographie in Frankreich gelungen, wieder zur eigentlich volkstümlichen Kunst zu werden. Die wohlfeilen Blätter von Rivière u. a. mit den grosszügigen Scenen von der Seine und den Boulevards sind jedem in Erinnerung, der in den letzten Jahren Paris besucht hat. Signac und Sisley haben die Grundsätze ihrer Malerei auf den Farbendruck übertragen, Lautrec hat seine dreisten Skizzen mit grosser Wirkung im Druck koloriert und an mehr oder weniger geglückten Experimenten ist kein Mangel. In Deutschland sind gerade die am meisten excentrischen unter diesen Versuchen z. T. durch die Beilagen des Pan bekannt Schulung, gilt auch von seinen Blättern. Während in den farbigen Lithographien des Karlsruher Künsterbundes die grösstmögliche Einfachheit, die möglichste Reduktion der farbigen Erscheinung als Prinzip aufgestellt, alle Abstufung und Schattierung der Farben vermieden wird, ist gerade die Individualisierung des Lichts das Ziel in Lunois' Kunst. Die Reflexe, die stoffliche Wirkung und der Wandel der Farben im Licht bilden den eigentlichen Inhalt seiner Blätter. Er verwendet dabei ein Mass technischen Könnens, das keinem anderen zur Verfügung steht, aber die seltene Fähigkeit, immer klar zu sein und einfach zu scheinen, haben den Eindruck des Experiments von seinen Drucken fern gehalten. Neben seinen durchsichtig reinen und zarten Farben bringt er mit grosser

Feinheit den Papierton zur Geltung und auf der weisen Verwendung dieses Grundtones mag zum guten Teil die volle Harmonie seiner Blätter beruhen.

Ganz andere Wege ging man in Deutschland. Die ersten, die seit der Mitte der achtziger Jahre bei uns der Lithographie wieder ihre Aufmerksamkeit zuwandten, waren Frankfurter Künstler. Schon bald nach 1870 hatte Wilhelm Steinhausen den Versuch gemacht, durch lithographische Vervielfältigung von Zeichnungen, meist biblischen Darstellungen, einen Ersatz für die minderwertigen Drucke zu schaffen, mit denen der deutsche Kunsthandel den Bedarf deckte. Sein Versuch fand damals keinen Anklang und die Arbeit blieb liegen, um erst zehn Jahre später mit besserem Erfolg wieder aufgenommen zu werden. Mehr als ihm gelang es Hans Thoma, mit seinen lithographierten Zeichnungen den Weg ins Leben zu finden. Wie seine Landsleute Steinhausen, Lindenschmit, Süs und Pidoll, wie früher Menzel, Speckter, Peter Becker und so viele andere bediente sich Thoma der Lithographie zunächst zur Vervielfältigung von Federzeichnungen, in denen er das zwangloseste Mittel findet, sich auszusprechen. Die Kraft und Unmittelbarkeit seiner Vorstellung, die Warmherzigkeit und Lebensfülle, die aus seinen Blättern redet, haben sie schnell zu einem Gemeingut werden lassen und zweifellos sehr viel dazu beigetragen, die Teilnahme an künstlerischem Schaffen aus der Sphäre der Nörgelei und allgemeinen Bildung herauszurücken. In der Leipziger Ausstellung ist Thoma vor allem durch einige der späteren Blätter vertreten, in denen er die ursprüngliche Handkolorierung durch Farbendruck ersetzt hat. Die kleinen Taunuslandschaften, in denen er noch nicht mit so grossen Flächen, mit mehr Zeichnung und mehr Schattierung arbeitet, als die

Lithographie in Rötel von Cornelia Paczka-Berlin

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien

Karlsruher, gehören zu den reizvollsten Blättern der Ausstellung.

Seit 1894 hat sich dann die Künstlerlithographie in Deutschland auf breiterer Grundlage entwickelt. In Dresden fanden die ersten Versuche von Georg Lührig und Marianne Fiedler bald Nachfolge, und seit 1895 boten die Vierteljahrsmappen für graphische Kunst den Dresdener Künstlern Anregung zu lithographischer Produktion. München, Berlin, Düsseldorf und Hamburg folgten nach, vor allem aber fand die Original-Lithographie durch den Künstlerbund zu Karlsruhe die eifrigste und konsequenteste Pflege. Seit einem Jahr ist auch in Weimar unter Führung von Rasch und Gleichen-Russwurm die Pflege der Künstlerlithographie nach dem Vorbild des Karlsruher Künstlerbundes organisiert. Der Pan hat an seinem Teil mitgewirkt, der Künstlerlithographie in Deutschland Boden zu bereiten.

An Mannigfaltigkeit und Individualität steht die deutsche Lithographie heute zweifellos an der Spitze. Es fehlt nicht an Blättern, in denen im Sinn eigentlicher graphischer Kunst Pinsel, Schabeisen und Kreide zur Darstellung eigener künstlerischer Wirkungen verwandt sind. Darunter befinden sich Meisterwerke, wie der Hochaltar der Mainzer Peterskirche von Halm, Blätter von Skarbina, Liebermann, Olde u. a. Die Erfolge Lunois' mit der Tuschmanier haben manche Anregung gegeben und es scheint wohl, dass gerade in dieser Richtung noch weiteres zu erwarten ist. Schulte im Hof hat in der von ihm erfundenen Steinradierung, einem Asphaltverfahren, eine Technik von grosser Wirkung geschaffen, die besonders in den farbigen Drucken Töne von grosser Tiefe und Weichheit liefert. Greiner, der einzige in Deutschland, der von der Berufslithographie seinen Ausgang nahm, hat sich einen Federzeichnungsstil gebildet, dessen Manier an Kupferstiche erinnert und der ihm die Möglichkeit giebt, ohne Verwendung von Zwischentönen seine Blätter künstlerisch zu vollenden. Greiner steht mit seiner starken Phantasie, die so wenig von traditioneller Kultur hat, und mit seinem robusten Können heute ziemlich einsam. Die ungewohnte Härte und Nacktheit seiner Phantasie hat ihm den Vorwurf der Roheit zugezogen und doch ist im einzelnen, in seiner Formengebung und Komposition, nichts Rohes zu finden, sondern nur hoher Sinn für Rhythmus und Schönheit.

Aber der grosse Zug der neuen deutschen Lithographie geht offenbar mit wachsender Bestimmtheit nicht auf technische Vertiefung, sondern auf die Verwendung der starken Wirkungen und der einfachen Vervielfältigungsart des Steindrucks zur Herstellung von Wandschmuck. In diesem Sinne sind die Arbeiten von Steinhausen und Thoma mit ihrer ausgesprochen populären Tendenz vorbedeutend gewesen. Zeichnung und Farbengebung haben sich in dieser Richtung entwickelt. Man darf wohl kaum sagen, dass die Künstler sich mit der Ignorierung der technischen Eigenheiten, Schwierigkeiten und Feinheiten der Lithographie die Arbeit von vornherein leichter gemacht hätten. Die Aufgabe, einen grosszügigen zeichnerischen Stil zu finden, an der in unserer Illustrationskunst so viele Begabung gescheitert ist, ist kein kleines und kein leichtes Ziel. Die Versuche Steinhausen's waren dieser Aufgabe nicht gewachsen; seine Landschaften sowohl wie seine Figuren sind leer, auseinander gezerrt und kraftlos. In den Blättern Dresdener Künstler lässt sich dann in der Anlehnung an die Weise des deutschen Holzschnitts, in der wechselnden Betonung bald der Tonwerte und bald der Konturen und in mancherlei Versuchen wohl das unsichere Bemühen verfolgen, eine geeignete Ausdrucksweise zu finden. Aber ausser Thoma und Greiner ist es wohl noch keinem gelungen, mit rein zeichnerischen Mitteln etwas Vollendetes zu schaffen, etwas was weder Skizze ist, noch leer wirkt, noch als Abzahlung auf ein Gemälde. Dafür tritt das Streben nach malerischer Wirkung immer mehr in den Vordergrund und die geschickte Verwendung von Farb- und Tonplatten gewinnt gegenüber der Zeichnung überwiegende Bedeutung. Am konsequentesten und erfolgreichsten sind die Karlsruher in dieser Richtung gewesen. Die grosse malerische Schulung, die die Karlsruher dem Grafen Kalckreuth verdanken, hat hier die Grundlage zu Arbeiten gegeben, die zweifellos als eine sehr wertvolle Gabe betrachtet werden dürfen. Mit dem ausgesprochenen Grundsatz grösstmöglicher Einfachheit werden Formen und Farben aufs äusserste reduziert. Alles Detail wird zurückgedrängt, nur das herausgegriffen, was die Formen bestimmt und die Stimmung ausmacht. Dabei tritt die Zeichnung fast ganz zurück. In den Schwarzwaldthälern von Gamper, Volkmann, Oertel, Kampmann u. a. findet sich fast gar kein Vordergrund, gar keine Zeichnung, nur die wechselnden Flächen in Farbe, Licht und Schatten. Dadurch unterscheiden sich auch die Karlsruher Lithographien entscheidend von dem Farbenholzschnitt der Japaner, dessen Bekanntwerden in Deutschland wohl beigetragen hat, die künstlerische Anschauung zu erziehen, aus der diese Lithographien entstanden sind. Wie die Japaner vermeiden die Karlsruher alle Schattierung der einzelnen Farben, alle Modellierung des Lichts. Aber während in den Holzschnitten der starke Kontur für den Eindruck bestimmend wirkt, verschwindet er in der Lithographie gänzlich, nur hier und da giebt eine schwache Federzeichnung die Andeutung der Formen. Es wird dadurch eine Weichheit und Reinheit der Perspektive erreicht, die über die thatsächliche Reduktion der Anschauung völlig hinwegtäuscht.

Im wesentlichen bewegt sich die heutige Farbenlithographie in Deutschland, soweit sie durch Künstler gepflegt wird, in dieser Richtung auf grösstmögliche Einfachheit, auf Verwendung weniger, ungebrochener Farbflächen in reinen Tönen, in beabsichtigtem und scharfem Gegensatz gegen die Mischung und Brechung aller Farbwerte, die in den Buntdrucken der Kunstanstalten angestrebt wird. Es ist keine Frage, dass ausserordentliche malerische Schulung und Mässigung erforderlich sind, um bei landschaftlichen Vorwürfen mit so geringen Mitteln nicht nur äusserlich effektvoll zu wirken und den Schein eines gesuchten Puris-

mus zu vermeiden, und darauf gründet sich wohl die Ruhe und Sicherheit, die viele der Karlsruher Blätter auszeichnet. — Neben Schulte im Hof, der in seinen Steinradierungen die innigste Verschmelzung der Farben bei grosser Leuchtkraft und Tiefe erreicht, ist bisher eigentlich nur Gleichen-Russwurm andere Wege gegangen, der durch Farbenteilung in der Lithographie die Erfahrungen moderner Malerei verwertet, in gleicher Richtung aber mit grösserer Feinheit, wie es auch Signac gethan hat. Lunois' freies Schaffen mit Farben, Reflexen und Lichtern im grossen Stil hat bisher in Deutschland keine Nachfolge gefunden.

Österreich ist auf der Ausstellung vor allem durch die bekannten Arbeiten von Myrbach und Orlik, grossenteils Farbendrucke, vertreten. Unter Myrbach's Leitung hat sich jetzt in Wien an der Schule des Kunstgewerbe-Museums die Original-Lithographie einer eifrigen Pflege zu erfreuen, von deren Resultaten aber bisher zu wenig vorliegt, als dass ein Urteil gestattet wäre.

In England hatte schon in den siebziger Jahren der Lithograph Th. Way sich bemüht, dem Steindruck wieder die Aufmerksamkeit der Künstler zuzuwenden. Seine Anregungen blieben damals ohne Erfolg, aber durch seine Ausbildung der Technik und durch die Erfindung seines Umdruckpapiers ist seine Thätigkeit für die weitere Entwickelung der Original-Lithographie in England grundlegend geworden. Die ausschliessliche Verwendung matter grauer Töne, die bei Vermeidung aller Kontraste eine duftige, leicht verschleierte Wirkung anstrebt, die grosse Zartheit der ganzen Haltung, die die moderne englische Lithographie kennzeichnet, sind durch die von Way ausgebildete Technik möglich gemacht und z. T. aus ihr herausgewachsen. Von der Flauheit und Unschärfe, die sich bei kontrastreichen durch Umdruck hergestellten Lithographien so deutlich bemerkbar macht, ist in den englischen Blättern kaum etwas zu spüren.

Es sind zwei Ausländer, der Amerikaner Whistler und der Franzose Legros, denen die englische Lithographie zunächst Anregung und Charakter zu danken hat. Seit dem Ende der siebziger Jahre begann Whistler sich neben der Radierung mit Steinzeichnung zu beschäftigen, wie es scheint, vorwiegend aus experimenteller Neigung, denn seine ersten auf dem Stein ausgeführten Arbeiten suchen den ganzen Reichtum der Technik zu erschöpfen. Trotz langer Unterbrechungen und langer Nichtbeachtung hat er seither nicht aufgehört, lithographisch zu produzieren. In seinen Porträtstudien und Strassenscenen aus London hält er in skizzenhafter flüchtiger Behandlung das Bild fest, bald in breiter, weicher Schraffierung, bald in einer durch feinstes Korn erzielten Tönung mit wenigen scharf hineingesetzten Konturen. Immer ist es das momentane Leben, der Effekt einer Beleuchtung, der Reiz eines reflektierenden Stoffes, den er herausbringt. Der Kontrast seiner scharfen Beobachtung und des feinen gedämpften Tones, den er überall anstrebt, die Entgegensetzung scharf gebrochener Linien und weicher, luftiger Behandlung der Flächen und des Raumes giebt seinen Blättern etwas seltsam Pikantes. Dann schuf Legros seine wunderbaren Porträts, mit dem weichen Silberglanz der matten Zeichnung und der fein bewegten Charakteristik, den Longfellow, Tennyson und Kardinal Manning.

Beide Künstler liessen ihre Blätter von Way in London drucken, aber bei einheimischen Künstlern fanden ihre Versuche zunächst keine Nachfolge und kaum sonderliche Beachtung. Erst seit dem Beginn der neunziger Jahre datieren wieder Lithographien englischer Künstler. Die Künstlergesellschaft im Vale wandte sich der Lithographie zu, seit 1894 machte der Studio mit Eifer und Erfolg für sie Propaganda und vor allem drangen die Anregungen der Pariser Centenar-Ausstellung von 1895 in weite Kreise. Auf der Ausstellung sind 13 englische Künstler vertreten, darunter vor allem Shannon, der Führer der Vale-Gesellschaft, mit einer grösseren Zahl von Drucken.

Der Charakter dieser neuen englischen Lithographie hat sich in bestimmt begrenzter Richtung entwickelt. Die Lithographie ist hier thatsächlich, was Bénédite von ihr in Frankreich wünschte, eine einfache Offenbarung der Kunst zu zeichnen. Die Absicht auf geschlossene Bildwirkung liegt hier ebenso fern wie der Versuch malerisch zu wirken und das

August Bebel. Lithographie von Jan Veth-Holland

technische Experiment. Die Blätter wirken wie offene Bleistiftskizzen, mit nur angedeutetem Detail, vollendet nur durch das feine Empfinden in Linienführung und Stimmung. Der matte Ton des Strichs wirkt für den Eindruck bestimmend. Auch die ungezwungene Wahl der Stoffe, leicht skizzierte Porträts und Veduten, Strassenbilder, Architekturen, schliesst sich dem improvisierten Charakter der Technik an. Die weichen Gestalten von Anning Bell, die meerentstiegenen Phantasien von Shannon finden in dieser Darstellung voll Duft und Zartheit ihren wahrsten Ausdruck.

Holland ist auf der Ausstellung durch eine Reihe ausgezeichneter Blätter vertreten, in denen innere Kraft und Gesundheit nicht weniger stark hervortritt, als in seinen Gemälden. Porträt und Landschaft bieten auch hier die fast ausschliesslichen Stoffe. Die von Aluminiumplatten gedruckten Kreidezeichnungen von Storm van's Gravesande, die das weiche Gleiten der Wellen und den Atem des Meeres wiedergeben, die Porträts von Havermann, die Landschaften von Stadeler, Tierstudien von Hoytema, — überall bei dem mannigfaltigsten Aufwand von Technik die gleiche Sicherheit und Ruhe in Ziel und Mitteln. Feder und Kreide, Umrisszeichnung und feinste Detaillierung kommen in gleicher Weise zur Geltung. Vor allem haben die Porträts von Jan Veth auf den Ehrenplatz Anspruch, den ihnen die Ausstellung eingeräumt hat. In der Tiefe und Klarheit, mit der Veth die Persönlichkeit auffasst, liegt ein monumentaler Zug, der an die Büsten Hildebrand's erinnert. Je nach der individuellen Formung von Kontur und Gesichtsmaske bedient sich Veth verschiedener Darstellungsart und Technik. Manche seiner Porträts stehen nicht nur durch die gesamte Auffassung, den scharfen, breiten Umriss, die plastische Sparsamkeit in der Behandlung der Fläche zu den Holzschnitten Burgkmairs in nächster Verwandtschaft, sondern Veth erreicht auch eine Kraft des Konturs, die der charakteristischen Wirkung geschnittener Arbeit gleichkommt. In anderen Blättern giebt seine Federzeichnung die Struktur der Haut mit ihrem feinsten Gefältel wieder, ohne dass der beherrschende Eindruck der grossen Formen verwischt würde. Auffallend und bemerkenswert ist es, dass der Farbensteindruck, den die Holländer im Buchschmuck und in Gelegenheitsblättern zur Kolorierung eigenartig und vorzüglich auszubilden verstanden haben, in der Künstlerlithographie im engeren Sinne völlig zurücktritt. Bei diesem malerisch veranlagten Volke ist es in erster Linie die Zeichnung, bei verhältnismässig enger Umgrenzung der technischen Mittel, die Kern und Inhalt der Künstlerlithographie bildet.

In Belgien hat die Künstlerlithographie nach dem Tode von Braekeleer, der auf der Ausstellung durch einige seiner wundervollen Interieurs vertreten ist, erst in den letzten Jahren wieder Anhänger gefunden. Vorwiegend ist es hier eine Kreidezeichnung mit kräftigen, breiten Strichen, die zur Wiedergabe malerischer Stimmung benutzt wird. Besonders in den Blättern von Hannotiau und Armand Heins sind die malerischen Reize vlämischer Städte und Landschaft eigenartig zum Ausdruck gekommen.

Die Bemühungen um Wiederbelebung der Künstlerlithographie haben zweifellos einen mehr als äusserlichen Erfolg gehabt. Was in weniger als einem Jahrzehnt auf diesem Gebiete, das der modernen Kunst verloren schien, geschaffen wurde, geht bei weitem über die Bedeutung einer wechselnden Laune hinaus. Schon die so verschiedene Entwickelung, die die Künstlerlithographie in Deutschland, England und Frankreich genommen hat, zeigt deutlich, mit wie mannigfacher Fähigkeit sich die Künstlerlithographie auch heute dem künstlerischen Genius darbietet, wie sie mehr als ein anderes Verfahren geeignet ist, die feinsten Nuancen der Individualität herauszulocken. Aber eins ist allerdings klar. Während die Bedeutung der Künstlerlithographie in der ersten Epoche ihrer Entwickelung wesentlich auf praktischen Grundlagen beruhte, auf ihrer einzigen Verwendbarkeit zur Massenverbreitung, ist ihr durch die Entwickelung der photomechanischen Reproduktionsverfahren diese Grundlage entzogen; heute können ausschliesslich künstlerische Fragen für ihre Verwendung in Betracht kommen. Und in dieser Richtung hat sie zweifellos an Bedeutung gewonnen. Was man der Lithographie von Anfang an nachrühmte, dass sie das Werk des Künstlers in unmittelbarer Treue, unbeeinflusst durch die Vorgänge der Reproduktion, wiedergebe, das gilt trotz aller Erfolge der Photomechanik heute in verstärktem Masse. Nicht nur die Ansprüche an treue Wiedergabe der Zeichnung, wie sie die photographischen Verfahren gewährleisten, sondern vor allem auch der Sinn für Qualität ist gewachsen, und als Qualitätsdruck, durch den Hauch ursprünglichen künstlerischen Schaffens, wird die Lithographie gegen alle photomechanischen Verfahren das Feld behaupten.

Nur gilt es auch die Konsequenzen zu ziehen und die künstlerische Qualität als conditio sine qua non der Lithographie zu erfassen. Es wurde oben erwähnt, dass die Mehrzahl der englischen Lithographien auf Umdruckpapier hergestellt ist, und dass das englische Papier in Verbindung mit der eigenen matten und kontrastlosen Art der Zeichnung vollwertige Resultate liefert. Es bleibt aber trotz aller Gegenrede unbestreitbar, dass im allgemeinen die Verwendung von Umdruckpapier den Anforderungen an Qualität widerstreitet. Das Korn ist kraftlos und die Kontraste werden flau und unscharf. Dass bei der überhandnehmenden Verwendung von Umdruckpapier die Künstlerlithographie sich der Technik und dem Nährboden ihrer Kraft entfremdet, ist wohl selbstverständlich.

Und derselbe Vorwurf trifft die modernen Schnellpressendrucke. Jeder, der einen Schnellpressendruck mit einem auf der Handpresse hergestellten Druck des gleichen Blattes verglichen hat, weiss, dass der Druck durch die Schnellpresse Reiz und Frische verliert, und es ist bedauerlich, wenn eine zu künstlerischen Zwecken gegründete Gemeinschaft wie der Künstlerbund in Karlsruhe den guten Geschmack

NACH EINER LITHOGRAPHIE VON
ALEXANDER LUNOIS-PARIS

durch die Erklärung irreleitet, dass nur das Fehlen der eigenhändigen Unterschrift die Schnellpressendrucke von den Künstlerdrucken unterscheide. In der Qualität des Druckes, in dem unmittelbaren Widerklang künstlerischen Schaffens ist heute der Wert der Künstlerlithographie beschlossen. In höherem Masse als bei irgend einem anderen Reproduktionsverfahren liegt es in der Hand der Künstler, die Ausführung ihrer Drucke selbst zu überwachen und zu leiten, und sie sollten es sich nicht nehmen lassen, durch ihre eigenen Ansprüche an Qualität auf diesem Gebiete die Grenzen zwischen künstlerischem Schaffen und Mechanik zu erhalten.

Lithographie von Felicien Freiherr v. Myrbach-Wien

Abb. 1. Bogenfeld des Nordostportals am Dom zu Bamberg

EINE FRÄNKISCHE BILDHAUERSCHULE VOR DEM EINDRINGEN DER GOTIK

VON KARL FRANCK, OBERASPACH

AN einem der reichsten mittelalterlichen Dome erstanden, und selbst in Inhalt und Form aussergewöhnlich, zogen die Bamberger romanischen Skulpturen schon lange das Auge der Kunsthistoriker auf sich. Seit in neuerer Zeit Weese[1]), Vöge[2]), Goldschmidt[3]) und Dehio[4]) über sie gesprochen haben, sind sie vorübergehend geradezu in den Mittelpunkt der mittelalterlichen Kunstforschung gerückt worden.

Das Hauptinteresse bot die Frage nach der Herkunft ihrer Formengebung, mittelbar die Frage nach ihrer Entstehungszeit.

1) Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Strassburg 1897 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 10); Otto Aufleger und Artur Weese, Der Dom zu Bamberg. München 1898; Artur Weese, Zu den Bamberger Domskulpturen (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 222).

2) Wilhelm Vöge, Über die Bamberger Domskulpturen (Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, XXII, S. 94).

3) Adolph Goldschmidt: Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen (Deutsche Litteratur-Zeitung 1898, XIX, Sp. 481).

4) Georg Dehio: Artur Weese, Der Dom zu Bamberg (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 132).

Urkunden, welche sich mit Bestimmtheit auf sie oder ihre Meister bezögen, sind *nicht* überliefert, wie das gewöhnlich von den früh- und hochmittelalterlichen Skulpturwerken der Fall ist. Jene Fragen wurden also der Lösung auf stilkritischem Wege zugeführt.

Nachdem 1891 Dehio[1]) den ebenso verschleierten Ursprung der Bamberger Formengebung des späteren 13. Jahrhunderts, den Stil des sogenannten Meisters der Heimsuchung, welcher von dem des früheren absolut verschieden ist, an einem entlegenen Orte Frankreichs, in *Reims*, entdeckt hatte, lag die Versuchung nahe, unseren westlichen Nachbar auch für die seltsame Formengebung des früheren Bamberger Stils verantwortlich zu machen. In der That entdeckte Weese auch an den verschiedensten Orten Ost- und Südwestfrankreichs, in Burgund, im Toulousanischen u. s. w. die Quelle dieses Stils. Dehio

1) Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Doms (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1890, XI, S. 194; Derselbe, Marienstatue im Ostchore des Bamberger Doms, ebenda 1891, XII, S. 156; Derselbe, Noch einmal die Skulpturen des Bamberger Doms, ebenda 1892, XIII, S. 141).

und Vöge, welche zu dieser Entdeckung Stellung nahmen, verhielten sich ungläubig, indem sie, besonders letzterer, auf die gemeinsame Quelle der Bamberger und der südfranzösischen Kunst, auf die (byzantinische) Kleinplastik als Ursprung der vermeintlich direkten Stilbeziehungen hinwiesen. Zur Bekräftigung ihrer Ansichten sei hier auf ein unbekanntes Monument in Cahors hingewiesen, welches mehr als ein anderes durch Fugenschnitt und Formengebung die Abhängigkeit der südfranzösischen Plastik von der Kleinkunst darthut. (Abb. 2). Auch Goldschmidt folgte Weese nicht unbedingt, während Arthur Lindner[1]) und Kurt Moriz Eichborn[2]) die Resultate Weese's für gesicherte hielten.

Nun können aber einige seither unbeachtete Momente in die Diskussion geführt werden, welche geeignet erscheinen, den Streit der Meinungen zu entscheiden.[3])

Die Anknüpfung an mehrere südfranzösische Lokalschulen erfolgte hauptsächlich auf Grund der grossen Bewegtheit der Georgenchorskulpturen, insbesondere der Arbeiten der Nordseite. Wenn aber in Bamberg eine *Entwickelung* stattfindet, was Weese besonders betont, so sind bei Provenienzfragen — denn man wird doch nicht zur Ermittelung der Herkunft einer Erscheinung ihre Endprodukte verwenden — zunächst die Skulpturen an der Nordseite der Schranken, welche bewegter sind als die der Südseite, dann auch letztere auszuschliessen zu Gunsten der »Erstlingsarbeit«, die noch sehr an ciselierende Kleinkunst erinnert und die später entfalteten Bewegungsausdrücke der Schule erst knospenhaft enthält: zu Gunsten des Nordostportals am Bamberger Dom.

Da dieses Erstlingswerk aber offenbar zu französischen gleichzeitigen Bildhauerarbeiten keine auffallenden Beziehungen hat, so muss der Weese'sche Vorschlag, die *Geburtsstätte* dieses Stils in Frankreich zu suchen, abgelehnt werden. Es könnte höchstens noch von einem südfranzösischen Einfluss in eine *bestehende* fränkische Schule gesprochen werden.

Als Ausgangspunkt für Herkunftsfragen kann das noch bemalte, ungemein sauber gearbeitete Bogenfeld dieses Portals mit seinen begleitenden Kämpferfiguren — (Abb. 1) hauptsächlich bärtigen Märtyrern, nicht Engeln, wie Weese meint —, im ganzen 32 Figuren und Figürchen, um so besser dienen, als u. a. die Existenz der Engel in den Arkadenzwickeln der Pfarrkirche zu Hecklingen zeigt, dass eine Bildhauerschule auch des 13. Jahrhunderts von der Darstellung ruhiger Figuren zu bewegteren übergehen kann. Letztere Werke entsprangen der sächsischen Schule und sind sehr bewegt, während andere Glieder der Schule (Goslar) noch ziemlich steif sind.

Die an den Märtyrern und am Tympanon zum Ausdruck kommende Formengebung ist nun aber noch, wie besonders auch Weese betont, eine vollkommen *unplastische*. Selbst an den Südschranken wird z. B. die Tiefe des Ärmels beim vierten Apostel statt ausgehöhlt, d. h. plastisch gegeben zu werden, noch durch Schattenlinien angedeutet. Die Annahme liegt also nahe, dass die Bamberger Monumentalplastik erst auf ein sehr kurzes Bestehen zurückblicke, dass ihre bemalten Gestaltungen an Stelle von Malereien getreten seien und von Künstlern ausgeführt wurden, welche erst mit den wachsenden Aufgaben zu Monumentalbildhauern wurden. Das ist umsomehr plausibel, weil am Peterschor noch gemalte disputierende Apostel erhalten, und weil auch an den Südschranken die Ranken über den Aposteln noch gemalt sind, die an den späteren Nordschranken in Stein gehauen wurden. Ausserdem weil in den *ersten* Werken, welche überdies auch sehr klein sind, noch auf einzelne Anforderungen der Architekturplastik (Unteransicht) nicht Rücksicht genommen wird. Auf die ciselierte Feinheit der Figürchen am Nordostportal, auf ihre an Elfenbeintechnik erinnernde Feinheit hat auch Weese vorübergehend hingewiesen.

Der Annahme einer heimischen fränkischen Schule steht also nichts im Wege; um so weniger, als wir z. B. in Mainz[1]), Aschaffenburg ähnliche aus der Kleinkunst sich emporschwingende Bestrebungen bemerken.

Sie wird zur Gewissheit durch den glücklichen Umstand, dass sich nicht weit von Bamberg, in *Öhringen*, Bildwerke erhalten haben, deren Formengebung mit der der Bamberger Schule harmoniert, aber doch nicht identisch ist, so dass man enge Schulgemeinschaft, aber nicht Identität der Meister anzunehmen hat.

Diese Bildwerke, Petrus und Paulus, jetzt an der Westseite der heutigen Kirche aufgestellt, zum erstenmal von Gradmann in die Kunstgeschichte eingeführt, entstammen einer romanischen Anlage, deren Apside der heiligen Kunigunde geweiht war, von der bekannt ist, dass sie auch in Bamberg besondere Verehrung genoss. Das energische Kopfideal des Petrus, auch die Formengebung des Pauluskopfes mit seinem strähnigen Bart wiederholt sich in Bamberg verschiedentlich, und in der Gewandgebung beider Gruppen offenbart sich enge Ideengemeinschaft.

1) Arthur Lindner, Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Strassburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 17).

2) Kurt Moriz Eichborn, Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Strassburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 18).

3) Die Untersuchungen des Verfassers lagen in ausgedehnterer Form seit Herbst 1899, in dieser Fassung seit März 1900 dem Herausgeber der Zeitschrift für bildende Kunst vor. Die ausgedehntere Abhandlung soll im christlichen Kunstblatt noch zum Abdruck kommen.

1) Herr Prälat Dr. Schneider in Mainz hat mich auf das Südwestportal aufmerksam gemacht. Ich bin ihm hierfür und für viel anderes Entgegenkommen sehr zu Dank verpflichtet. Von den Aufnahmen verdanke ich die meisten der Bamberger dem Entgegenkommen von Herrn Photograph Haaf in Bamberg, der die dortige Plastik mustergültig aufgenommen hat. Zum Teil hatte ich bei den photographischen Aufnahmen (insbesondere bei der der sehr hoch stehenden Öhringer Apostel) mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, weswegen ich ihre Mangelhaftigkeit zu entschuldigen bitte.

Abb. 2. Maria und die Apostel aus der Himmelfahrtsdarstellung im Bogenfeld der Kirche zu Cahors (Lothringen)

Andererseits sind Bamberg und Öhringen so sehr von anderen deutschen Schulen, geschweige von französischen, in der Formengebung unterschieden, dass gesprochen werden muss *von einer fränkischen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts.*

Nun bietet aber die Öhringer Gruppe auch genaue Anhaltspunkte zur Datierung. Weniger die Nachricht, dass 1236 eine nicht erhaltene Tumba gefertigt wurde, als die um 1241 entstandene und wenn auch ohne Bildwerk, so doch mit reichem ornamentalen Schmuck erhaltene Adelheidstumba. Da ihre Profile und ihre Ornamentik in der Umgebung der Bamberger Bildwerke sich genau wiederholen, so ist der Rückschluss berechtigt, dass die mit der Tumba von demselben Werk stammenden, sich an die Bamberger Bildwerke aber in der Formengebung anschliessenden Apostel Petrus und Paulus ebenfalls um jene Zeit entstanden.

Es fragt sich nun, ob sich die These, dass in Öhringen in den Jahren 1236 und 1241 Werke in Bamberger Stil ausgeführt worden, zusammenreimt mit den Nachrichten über die Entstehungszeit der Bamberger Skulpturen.

Eine genaue Datierung ist nicht überliefert. Das früheste Werk der Bamberger Schule, das Nordostportal, ist nach 1200, nach der Kanonisierung der hl. Kunigunde, entstanden, da auf demselben letztere schon als Heilige figuriert. Im Jahr 1231 steht der Georgenchor in Arbeit (Weese, Anm. 42), da ein Widmungsakt an den hl. Georg im Peterschor stattfindet. Zwei Jahre vorher wird ein Altar gebaut (Weese, Anm. 41). *Kurz, es ist nach den handschriftlichen Quellen sehr wahrscheinlich, dass die Bamberger Skulpturen gleichzeitig mit den Öhringern entstanden.*

Die Bamberger Hütte arbeitet nun aber noch, als aus Reims ein gotischer Künstler zuzieht, denn es finden sich sowohl an den Chorschranken, als am Nordportal architektonische und plastische Einzelheiten, die *mit Sicherheit* auf Einwirkung des französischen Meisters zu setzen sind, während als gleichzeitig erweisbare romanische, Bambergische Einzelformen noch gäng und gäbe sind.

Für das Ankunftsdatum des Gotikers finden sich keine bestimmten Anhaltspunkte, da die entsprechenden Skulpturen an der Kathedrale in Reims nur annäherungsweise nach ihrer Entstehungszeit festlegbar sind.

Nimmt man mit Dehio an, dass diese Vorbilder des Bamberger gotischen Meisters im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts gefertigt wurden, so mag ganz wohl kurz vor der Mitte des Jahrhunderts, als die Beziehungen der Meranier — denen der regierende Bamberger Bischof angehörte — zur Champagne »wahrscheinlich lebhafter waren als nach dem Aussterben der männlichen Linie 1247 (Weese)«, auch die Berufung des Meisters aus der Champagne erfolgt sein.

Steht etwa mit den Arbeiten des Gotikers die 1249 erfolgte reiche Schenkung in Beziehung, die Bischof Heinrich zu Ehren der Hauptheiligen seiner Kirche des Petrus', Georg's, Heinrich's und der Kunigunde macht? Wurden damals die Statuen dieser Heiligen, welche der Reimser Meister fertigte, aufgestellt?

Wenn Öhringen dauernd mit Bamberg im Verkehr blieb, was man der Nähe beider Orte wegen anzunehmen geneigt ist, so mochte der Eintritt des Gotikers jedenfalls nach 1241 erfolgt sein, denn die Adelheidstumba zeigt noch keine gotischen Profilformen, wie die sonst manche Ähnlichkeit mit ihr aufweisende Papsttumba in Bamberg (vergl. die Kerzenhalter). Werke des romanisch-gotischen Mischstils sind in Öhringen am Chor der heutigen Kirche vermauert.

Es gehen also die Öhringer Daten prächtig zusammen mit den Bambergern.

Auch die Baugeschichte widerspricht der vorgetragenen Anschauung nicht, insbesondere, nachdem Weese die alte Hypothese beseitigt hat, als seien der Westbau und die Türme um 1274 entstanden.

Die unteren Teile des Westchors standen (nach Weese) 1229 fertig da; auch die Ansicht, dass 1237 die Westtürme begonnen sind, mag richtig sein.

Nun findet in der Steinmetzkunst und Architektur an diesen Türmen, und zwar im zweiten Obergeschoss, ähnlich wie unten in der Bildhauerkunst, ein ganz unvermittelter plötzlicher Wechsel vom heimischen zum französischen Stil statt. Es liegt also nichts näher, als diesen Wechsel in bestimmten Zusammenhang mit der Ankunft des Reimser Meisters zu bringen. Dessen Ornamentik wird nicht nur dort wiederholt von *einheimischen* Steinmetzen, wie gewisse romanische Rudimente glauben lassen, sondern die ganzen Türme erweisen sich als Arbeit heimischer Maurer und Steinhauer. Dieser auf Fugenschnitt und anderen Einzelheiten basierte Schluss erhält eine kräftige Resonanz durch den Umstand, dass sich — über dem hl. Dyonisius stehend — ein kleines *Modell* des Turmsystems der Kathedrale von Laon erhalten hat, welches die romanische Bauhütte — wenn auch missverstanden — in den Westtürmen des Bamberger Doms zur Ausführung bringt.

Abb. 3. Kopf des dritten Apostels vom linken Gewände des Nordportals am Dom zu Bamberg

Abb. 4. Kopf des Apostels Petrus an der Stiftskirche zu Öhringen

Das stimmt denn auch überein mit den allgemeiner gehaltenen Ansichten von Goldschmidt und besonders mit denen von Dehio und von Bezold, dass die Übernahme der Bauformen aus Laon gleichzeitig mit der Übernahme der Bildnisformen stattfand.

Es mag also in den dreissiger und vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts eine energische bauliche und bildhauerische Thätigkeit in Bamberg entfaltet worden sein, worauf auch die Ablässe 1232 und 1236 hinweisen.[1]) — An diese Thätigkeit schloss sich wohl die künstlerische Produktion im benachbarten Öhringen an, das sich mit der Bischofstadt in gemeinsamer Verehrung der hl. Kunigunde begegnete, dessen Schirmvögte und späteren Besitzer die Herren von Hohenlohe waren, sesshaft am Fuss des Staigerwaldes.

Wir erleben das seltene Schauspiel, dass sich eine mittelalterliche Künstlerwerkstätte offenbar ganz ohne fremden Einfluss von rein linearen zu plastischen Formen entwickelt, sehen den graduellen Übergang von der flachen Ciselier- und Schneidetechnik von der zeichnerischen Formengebung eines Nordostportals in Bamberg zu der vollen plastischen Weise der Öhringer Apostel, insbesondere der nördlichen Georgenchordarstellungen, und das in einem Zeitraum von nicht 50 Jahren.

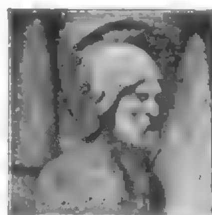


Abb. 5. Kopf des fünften Apostels am linken Gewände des Nordportals am Dom zu Bamberg

Abb. 6. Kopf des Apostels Paulus am Turm der Stiftskirche zu Öhringen

1) Vergl. Riehl a. a. O. p. 150.

Selten mag man tiefere Blicke in das Werden einer Kunst thun können.

Diese vollkommen originelle Formengebung wird aber plötzlich verlassen, als die inzwischen in Frankreich gereifte Gotik in Bamberg auftaucht.

War diese fränkische Schule, deren Formengebung nun zu Gunsten der nur halb verstandenen neuen französischen Weise von den Mitgliedern selbst verlassen wurde, auch nicht zu der Vollendung etwa einer sächsisch-thüringischen Schule (Freiberg) gekommen, so hatte sie doch besonders in der Wiedergabe lebhafter Gebärdensprache[1]) auf ganz originellem Wege eine relativ (vgl. z. B. die italienische und südfranzösische Kunst) bedeutende Höhe erreicht und manchem spät entstandenen Werk (Nordportal, rechtes Gewände) gab sie auch unter den neuen Formen ihr individuelles Gepräge (Moses, Aron.). Ihr Geschick vergleicht sich mit dem grösseren geschichtlichen Ereignis, mit dem tragischen Schicksal der süddeutschen Kunst, das sich zweihundertfünfzig Jahre später im grösseren Umkreis Oberdeutschlands zutrug. Von nationalem und von kulturgeschichtlichem Standpunkt aus bleibt es zu bedauern, dass der rauhe, aber lebensfrische Schössling einem anderen feineren Stamme aufgepfropft wurde, wo er seine Eigenart bald verlor.

Der Vorgang ist typisch. Allenthalben in Deutschland, am Rhein, in Westfalen, in Thüringen brach

1) Hoch interessant ist ein Vergleich zu dem Verhalten der Chartreser Schule im 13. Jahrhundert. Hier zeigt sich die merkwürdige Erscheinung, dass man bei einem allerdings sehr hochstehenden Lokalstil *beharrt*. In Reims ist es zu beobachten, wie verschiedene Stile *nebeneinander* gepflegt werden. Dort findet sich z. B. der *Naumburger* Stil an einem Bildwerk, das aus demselben Werkblock gemeisselt ist, wie ein vorbildliches Werk der *Bamberger* Gruppe. Dadurch werden die Voraussetzungen, mit denen Dehio seine bekannten Abhandlungen im Jahrbuch 1890 p. 194 schliesst, und die Beobachtungen Schmarsow's (vgl. bes. Weese, Anm. 219 etc.) auf ganz natürliche Weise als richtig erwiesen.

Abb. 7. Ansicht des Südwestturms am Dom zu Bamberg mit Ornamenten und zwei Statuen des deutsch-französischen Mischstils. In die Abbildung ist in die Mitte unten eine Wiedergabe des erhaltenen Turmmodelles vom Meister der Heimsuchung eingefügt

der gotische Stil um diese Zeit mit Macht herein, um die Ansätze bodenwüchsiger Kunstweisen zu zerstören[1]), aber selten fand er eine Lebenskraft vor, wie in der Bamberger Schule, welche erlöschend noch seine Bahn bestimmt hätte.

1) Vgl. Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, p. 480. Charakteristik der Kunst des Übergangsstils.

Abb. 8. Die Adelheidstumba in der Stiftskirche zu Öhringen

Abenddämmerung. Algraphie von Otto Protzen-Berlin. Unfertiger Probedruck
Verlag von W. Möller in Lübeck

GRAPHISCHE ORIGINALARBEITEN VON OTTO PROTZEN.

Herr Otto Protzen ladet uns ein, mit ihm in seinem eleganten, mit allen Bequemlichkeiten ausgestatteten Boot eine Reise zu machen auf den Flüssen und Seen der norddeutschen Tiefebene, an den Küsten der Ostsee entlang und hinaus zu der einsamen Insel in der Nordsee.

Als wir uns zur Abfahrtstelle begeben, müssen wir einen sanften Hügel überschreiten. Es ist im Hochsommer, üppig spriesst das Gras empor, untermischt mit zahllosen anderen Gewächsen, welche mit ihren vielfarbigen Blüten das schon etwas verdorrte gelblichgrüne Gras betupfen. Ein dunkler Buchenwald schiebt eine Ecke auf den Hang des Hügels vor. Vereinzelte Stämme, deren Seitentriebe unten abgestorben sind, deren Wipfel sich aber zu einer schönen gemeinsamen Krone runden, treten der dichtgedrängten Masse des Waldes vor. In der Ferne glitzert der Fluss, auf welchen wir zuschreiten. Aber unwillkürlich zögert der Fuss, denn aus dem Walde sind einige Rehe herausgetreten, um zu äsen. Wir halten uns still und atmen den ganzen sonnigen Frieden, der über der reizenden Landschaft liegt. — Der Abend sinkt, wie wir den Fluss entlang fahren. Der Wind hat abgeflaut, wir rudern und streifen an beiden Seiten das Schilf, das weit in den Fluss hinein gewachsen ist und nur eine schmale Fahrrinne offen lässt. Durch die Ruderschläge werden wilde Enten aufgestört, welche raschelnd durch das Schilf fliegen. Warm und weich ist der Duft des Abends, der über den Ufern liegt. — Das Schilf lichtet sich, der Fluss wird breiter, einzelne Hütten liegen am Ufer hinter Buschwerk und unter hohen Bäumen. Gar malerisch sind die Gruppen, zu welchen sich Hütten und Baumwuchs zusammenschliessen. Aus der dichten Masse des Buschwerkes und der Bäume mit runden Kronen ragen einzeln und in Gruppen italienische Pappeln auf, in den dämmernden Abendhimmel weisend. — Immer tiefer sinkt die Dämmerung herab, der Fluss hat sich zum See erweitert, wir steigen am Rande eines Waldes aus, um ein wenig zu ruhen. Der Himmel hat sich mit schwerem Gewölk bedeckt, die Masse des Waldes steht in schwarzer Silhouette dagegen. Scharen von Krähen suchen sich krächzend in den Wipfeln der Bäume ihr Nachtquartier. Ein einsamer Bauernwagen fährt auf der sandigen Landstrasse dahin. — Über Nacht fällt schwerer Regen. Am nächsten Morgen fahren wir weiter über den See, zuweilen dicht an dem einen Ufer dahin. Da entdecken wir manche lauschige Bucht, halb zugewachsen durch Schilf, betupft mit den grünen Blättern und weissen Blüten der Wasserrosen. Am Ufer ragen in malerischer Gruppe windzerzauste italienische Pappeln auf, Buchen und Erlen neigen ihre Zweige über das Wasser. Glänzend dehnt sich die Fläche des Sees aus, das andere Ufer ist von Höhenzügen begleitet. Der wolkige Himmel wölbt sich über dem Ganzen. — Durch einen Kanal gelangen wir in einen anderen See mit ganz flachen Ufern. Es ist schon Abend, die Sonne neigt sich zum Untergang. Kein Lüftchen regt sich. Vor uns liegt die glatte Fläche des Wassers. Einzelne Schwäne ziehen darüber. An dem fernen flachen Ufer hin und wieder die Silhouette eines Baumes oder einer Baumgruppe. Die Sonne hat den Horizont fast erreicht und verschwindet

hinter einer dicken Wolkenschicht. In langen zerrissenen Streifen, einzeln geballt, lagern die Wolken am hohen Himmel. Ihre Ränder werden von der versinkenden Sonne mit Rot und Gold gezeichnet. — An der anderen Seite ist unterdessen der Mond aufgegangen. Schwer hat er sich hinter dichten Wolkenschichten am Horizont emporgerungen. Eine leichte Brise hat sich erhoben und kräuselt die weite Fläche des Sees. Glänzend liegt im Hintergrunde das Mondlicht darauf, und ein silberner Steg tanzt auf den leichten Wellen. Die streifigen zerrissenen Wolken hoch oben am Himmel werden vom Mondlicht versilbert. Leise rauscht es im Schilf, sanft plätschern die Wellen am Bug unseres Bootes, hin und wieder der Schrei eines Nachtvogels, sonst tiefe Stille ringsum. —

Nach einigen Tagen ist die Ostsee erreicht. Steil fällt das bewaldete Ufer ab, Sand und Lehm mit grossen Steinen untermischt. Zwischen den Steinen liegen Schädel und Knochen von Tieren. Schauerlich ragt der halbzerstörte Rumpf eines gestrandeten Schiffes auf, die blossen Rippen starren gespenstig in die Luft. — Durch die leichte Brandung trägt uns das Boot an das Ufer. Wir steigen aus, klettern den steilen Hang empor und ergehen uns in dem Föhrenwalde. Hoch recken die Kiefern ihre Stämme in die Luft. Zwischen den Wurzeln ist der Sand herausgeweht, so dass sie wie eckige Fangarme über den Boden hingreifen. Zwischen den Stämmen blitzt in der Ferne das Meer.

Schliesslich geht's in stürmischer Fahrt über die Nordsee nach Helgoland. Wir nähern uns der Küste von der Westseite, wo der Anprall der Wogen in langer Arbeit gewaltige Massen des roten Felsens herausgerissen und dazwischen zerklüftete Zacken, die in die See hinausragen, stehen gelassen hat. Auch ein gewaltiges Felsenthor hat sich dort gebildet. Die Lagerung des Gesteins in Schichten zeichnet sich scharf ab. Vögel fliegen um die Klippen und nisten in den Spalten der Felsen, die Wogen donnern um ein zerborstenes Schiff, schwer hängt der Wolkenhimmel darüber.

Damit schliesst unsere Reise. Eine Reise des Auges über Blätter grossen und mittleren Formats, über Radierungen und Algraphien, welche die Meisterhand Otto Protzen's darauf hervorgezaubert hat. Radierungen und Lithographien, die wahre Gemälde sind, in denen der Künstler eine erstaunliche Vielgestaltigkeit der Technik entfaltet, so dass er jeden gewünschten Eindruck von breiter Flächen- und Massenwirkung bis zur feinsten Einzelheit ebensogut malerisch wie zeichnerisch mit unfehlbarer Sicherheit hervorzubringen weiss. Unerreicht ist er darin, bei zeichnerischer Feinheit bis ins kleinste Detail doch breite Massenwirkungen zu erzeugen. Die Leser dieser Zeitschrift haben Gelegenheit gehabt, im Januarheft dieses Jahres eine Originalradierung von Otto Protzen kennen zu lernen, Eichen am See. Die kompositionelle, malerische und zeichnerische Schönheit dieser Radierung kehrt auch in den Blättern grossen Formats, von denen wir zwei hier reproduzieren, wieder. Und wie jene sind sie durchtränkt von tiefer und warmer Poesie. Ihr Schöpfer offenbart sich in seinen graphischen Arbeiten nicht nur als Maler, sondern auch als lyrischer Dichter.

Wenn es sich hier auch um Einzelblätter handelt, so war die Reise zu Boot doch nicht ganz fingiert, denn Otto Protzen hat eine solche Reise wirklich vor einigen Jahren gemacht und sie in einem mit zahlreichen Reproduktionen nach vorzüglichen Handzeichnungen ausgestatteten Werk launig und poetisch beschrieben. *Z.*

Helgoland. Originalradierung von Otto Protzen-Berlin
Verlag von W. Müller in Lübeck

KUNSTGESCHICHTLICHE LITTERATUR

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. IV. Lithographie. Wien 1895 ff.

Innerhalb des Jahrhunderts, in welchem die lithographische Technik künstlerischen Zwecken gedient hat, ist für die Darstellung der Geschichte ihrer Entwickelung nicht viel gethan worden. In einer Zeit, in der Kupferstich und Holzschnitt ein von zahlreichen Forschern gesuchtes Arbeitsgebiet gewesen sind, hat man — vielleicht gerade infolge des Interesses für diese — die jüngste Schwester unter den graphischen Künsten stiefmütterlich behandelt. Während es an trefflichen Handbüchern über die Technik der Lithographie nicht fehlte, wurde eine gute Übersicht historischen Charakters um so mehr vermisst. Henri Bouchot's Buch, das 1895 erschien, behandelt nur Frankreich etwas ausführlicher, die anderen Länder ganz skizzenhaft. An sorgfältigen Monographien ist vollends ein Mangel. Arbeiten wie die Gelegenheitsschrift von Ernst Zimmermann über die Lithographie in Hamburg, wie Dorgerloh's Katalog des Werkes von Menzel oder die französischen Monographien über Raffet, Charlet, Bellangé, Gavarni sind ganz vereinzelt. Bei der geringen Zahl derer, die Lithographien sammelten oder sich überhaupt dafür interessierten, ist dieser Mangel nicht unverständlich.

Seit neuerer Zeit hat sich das Interesse für die Lithographie sichtlich gehoben. Eine Reihe tüchtiger Künstler haben die Technik neu belebt, die Jahrzehnte hindurch fast nur noch praktischen Zwecken diente. Man wird aufmerksam auf die Fülle wertvoller Arbeiten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in ganz Europa, vorwiegend freilich in Deutschland und Frankreich ausgeführt sind: auch welch wichtiges Material zur Illustrierung der Zeitgeschichte hier zu gewinnen ist, wird beachtet.

Die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat es unternommen, als letzten Band ihrer Publikation über die vervielfältigende Kunst der Gegenwart ein Werk über Lithographie herauszugeben. In der Hand von Richard Graul hat die Leitung gelegen; von ihm rührt der erste Abschnitt über die deutsche Lithographie her. Die Schicksale des Erfinders werden eingehend erzählt, die Incunabeln aufgeführt. In der Mitte seiner Darstellung steht geziemendermassen Menzel. Mit einer Schilderung des Neuaufblühens seit dem Auftreten Steinhausen's und Thoma's schliesst dieser Teil. Joseph Meder hat die Lithographie in Österreich-Ungarn darzustellen übernommen. Hier treten Kriehuber für das Porträt, Pettenkofen als Darsteller militärischer Scenen hervor. Bouchot hat wiederum den Abschnitt Frankreich (Lieferung 4—6) behandelt, das durch den Reichtum an bedeutenden Künstlern als ebenbürtig sich neben Deutschland stellt und es gelegentlich zu überflügeln gedroht hat. In dieser graphischen Kunst gelangen die gewaltigen künstlerischen Bewegungen des verflossenen Jahrhunderts im kleinen zur Anschauung. Besonders wertvoll ist die Arbeit, die Hans W. Singer für England gethan hat (Liefg. 7 8). Es ist ihm gelungen, die nicht leicht entwirrbaren Verhältnisse, unter denen der Steindruck in England zur Einführung gelangte, klar darzustellen. Für die spätere Zeit wird kein historischer Überblick gegeben, sondern ein kurzer Katalog der hauptsächlichsten Künstler mit biographischen Notizen und Bezeichnung der Hauptarbeiten. Henri Hymans schreibt über die belgische Lithographie, die sich eines feinen Porträtisten wie Henri van der Haert, Landschafter wie Fourmois und Lauters, eines Sittenschilderers wie Madou rühmen darf. Ein kurzer Abschnitt über Russland von Jul. Hasselblatt (J. Norden) beschliesst das bis jetzt Erschienene.

Nach dem Muster der früher veröffentlichten Bände ist auch dieser letzte aufs reichste mit Reproduktionen ausgestattet. Wer die ältere Lithographie wenig kennt, wird staunen, wieviel treffliche künstlerische Arbeiten darunter sind. Dabei hätte noch vieles Vergessene hervorgesucht werden können, das eines Tages mit Erstaunen und Bewunderung wieder entdeckt werden wird. Ich erinnere beispielsweise an die Bauernbilder von Lorenz Quaglio. Die Lithographie ist und bleibt die graphische Kunst des 19. Jahrhunderts und dessen getreues Spiegelbild.

Wer die Darstellung einer historischen Entwickelung als erster unternimmt, muss immer Mut besitzen. Notwendigerweise werden sich Lücken nachweisen lassen, Irrtümer und Versehen. Darum darf man doch auf das Geleistete mit Anerkennung blicken. Hier ist der Grund geschaffen zum Weiterbauen: möchte es an rüstigen, mit Liebe zur Sache erfüllten Arbeitern nicht fehlen. *G. Gr.*

E. W. Bredt. *Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert.* Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 25. Strassburg 1900. 8°.

Die kunsthistorische Forschung, der mancher bereits Symptome vorzeitigen Alterns anmerken will, hat noch viele Aufgaben vor sich, die für die immer grösser werdende Zahl ihrer Jünger einen willkommenen Tummelplatz jugendlichen Strebens abgeben können. Die zuströmenden Kräfte auf diese Aufgaben zu konzentrieren, scheint mir das nächste und dankbarste Ziel unserer Hochschullehrer. Wer Gelegenheit hat, kunstwissenschaftliche Doktordissertationen der letzten Jahre — wie sie zum grössten Teil in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte vorliegen — vergleichend zu prüfen, wird sich des Eindrucks kaum erwehren können, dass ein bewusstes Vorgehen auf diesem Gebiet noch ein frommer Wunsch für die Zukunft ist. Insbesondere mehren sich letzthin in unerfreulicher Zahl die von der neuromantischen Richtung lymphatischer Konstitution beeinflussten Arbeiten, die der Kunstwissenschaft schwerlich zur vollen Gleichberechtigung mit andern Universitätsdisziplinen verhelfen werden. Um so lebhafter sind Erscheinungen zu begrüssen, die sich durch nüchternen Ernst der Auffassung — den man nicht mit pedantischer Trockenheit verwechseln wolle — auszeichnen. Eine solche Arbeit — weniger weltenstürmend und ekstatisch, als ehr-

lich und gewissenhaft — ist die von *Ernst Wilhelm Bredt* über den *Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert*.

Der Verfasser beschränkt sich im wesentlichen auf die Erzeugnisse der Augsburger Miniaturmalerei aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, da in dieser Zeit der entscheidende Umschwung im gesamten Kunstleben Deutschlands sich vollzieht. Die Hauptträger der Entwicklung auf seinem eng abgegrenzten Gebiet sind ihm die aus Augsburger Patriziergeschlecht stammenden Dilettanten *Hektor* und *Georg Mülich*. Die Tendenz nach räumlicher Vertiefung und landschaftlicher Belebung des Miniaturbildes unterscheidet ihre Leistungen wesentlich von der nächsten Umgebung. Vielleicht hätte ein vergleichender Blick auf die oberrheinischen Schöpfungen des Konrad Witz und — noch näherliegend — auf Lucas Moser's Magdalenenaltar in Tiefenbronn, aber auch auf die Regensburger Miniaturen der Zeit den Verfasser zu einer Einschränkung seines Urteils veranlasst. Die Profanierung der Miniatur — sowohl was den Stoff der Darstellungen als was die Ausführenden und Geniessenden betrifft — hilft solche Erscheinungen, wie die Bilderchroniken der Mülich's, erklären. Sie sind künstlerisch wesentlich fortschrittlicher, als die kirchliche Miniaturmalerei Augsburgs, die erst am Ende des Jahrhunderts die Errungenschaften der Zeit sich aneignet. Charakteristisch ist die Vorliebe der Augsburger Miniatoren der zweiten Kategorie — wie Jörg Beck z. B. — für physiognomische Individualisierung (p. 76). Ein Hinweis auf die physiognomische Sonderrichtung des älteren Holbein wäre hier vielleicht am Platze gewesen. Holbein war es, wie beiseite bemerkt werden mag, der uns auch die Züge des von Bredt erwähnten Schreibers Lienhardt Wagner (p. 82) in seinem köstlichen Skizzenbuche aufbewahrt hat. In dem genannten Jörg Beck (ebenda) dürfen wir vielleicht — wie auch B. vermutet — den Vater des Holzschneiders Leonhard Beck sehen, von dessen Vielseitigkeit auch eine unlängst von Tönnies mitgeteilte Urkunde (T. Riemenschneider p. 208) Zeugnis ablegt.

Zugleich fallen bei Gelegenheit der Erörterung der Beckfrage interessante Streiflichter auf den Zusammenhang von Miniatur und Holzschnitt, der Bredt nicht entgangen ist (p. 86 ff.).

Kurz, aus der sachlichen Zusammenstellung des für sein Problem in Betracht kommenden Materials heraus hat der Verfasser eine Menge Anregungen zu finden und zu geben vermocht, ohne durch kühne Schlussfolgerungen, die bei den mangelhaften Vorarbeiten auf den Nachbargebieten voreilig wären, die Kritik herauszufordern. Diese darf sich daher auf einfachen Dank für die geleistete Arbeit beschränken.

Ludwig Kaemmerer.

Wolfgang Kallab: *Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung*. Aus dem XXI. Bande des »Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«. Wien 1900.

Die ernste und tiefeindringende Arbeit ist mit ungewöhnlicher Beherrschung des Stoffes unternommen worden; man hätte sich nur die Bearbeitung desselben vor allem in den einleitenden Kapiteln gedrängter gewünscht. Schon eine Inhaltsübersicht ergiebt, dass sich der Verfasser von vornherein grössere Beschränkung hätte auferlegen müssen, um in der Ausführung des Themas zu halten, was der Titel verspricht. Kapitel I behandelt die Landschaften der Wiener Genesis; Kap. II Quellen der Überlieferung der Landschaftsdarstellung in der antiken Kunst; Kap. III die Landschaft in der altchristlichen Kunst; Kap. IV die Landschaft in der byzantinischen Kunst; Kap. V die byzantinische Landschaft in der italienischen Kunst vor 1300; Kap. VI die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. Jahrhundert; Kap. VII die toskanische und umbrische Landschaftsmalerei im XV. Jahrhundert. Man sieht, der Verfasser hat weit ausgeholt, um zu seinem Thema zu gelangen, und dieses Fehlen der Verhältnisse erschwert die Würdigung der sehr originalen, unserem Verständnis der Landschaftsmalerei im einzelnen neue Bahnen weisenden Arbeit. Zwar behauptet der Verfasser, das Aufblühen der Landschaftsmalerei in der italienischen Kunst vom Trecento bis zum Cinquecento sei ohne eingehende Berücksichtigung der mittelalterlichen Tradition, von der sich der Naturalismus der Renaissance erst hätte losringen müssen, nicht verständlich. Er untersucht pompejanische Wandgemälde, antike Mosaiken, hellenistische und römische Reliefs und führt aus, dass wir schon hier die im Mittelalter übliche Art der Bodenbehandlung beobachten können, nämlich die Zerlegung der Bodenformen in regelmässige, meist vertikal gestellte Platten. Er führt auf die gleichen Vorbilder auch die zu flächenhaft stilisierten Typen erstarrte Vegetation zurück und jene Perspektive, die sich einer übertriebenen Aufsicht ohne strenge Beobachtung des Horizontes bedient und mit dem Verfall der antiken Malerei die Unterschiede zwischen gerader und schiefer Ansicht, von Raumdarstellung und flächenhafter Andeutung der Tiefenverhältnisse verwischt. Eingehend verweilt Kallab bei den Landschaften und Architekturdarstellungen der Wiener Genesis, deren Eigenart er mit Wickhoff gleichfalls aus antiken Vorbildern, speziell aus Landschaftsdarstellungen der römischen Kaiserzeit, erklären will, wie er überhaupt die altchristliche Kunst in der Landschaftsdarstellung durchaus abhängig von der Antike schildert. Er konstatiert einen fortschreitenden Zersetzungsprozess in altchristlicher und byzantinischer Kunst, bemerkt aber, wie sich trotz des allmählichen Unterganges des lebendigen Naturgefühles bestimmte perspektivische Schemata für die Zeichnung von Gebirgen und Architekturen, gewisse Kompositionsformen für die Anordnung der Landschaften erhalten. Im Trecento beobachtet man, wie die traditionelle, mittelalterliche Landschaft in der Freskomalerei neue Belebung erfährt. »Die Überlieferung aber,« schreibt Kallab, »die dreizehn Jahrhunderte geherrscht hatte, wird an entscheidenden Stellen mehr umgedeutet als durchbrochen; die ausdruckslosen Schemen der Felslandschaft bekommen ein neues Leben; die Beobachtung der allgemeinsten Gesetze, die für die bildliche Darstellung der äusseren Objekte bestehen, wie des Horizontes, des Augenpunktes, des Raumes, beginnt, und die naturwidrigsten Gewohnheiten, wie die willkürliche Färbung der Gebirge, die ornamentale Stilisierung der Pflanzen, werden beseitigt. Das Streben, wirkliche Gegenstände bis in Einzelheiten getreu abzubilden, wird rege. Endlich tritt in Ambrogio Lorenzetti wenigstens einmal der Typus des Künstlers in Erscheinung, der das Hergebrachte verschmäht und nur den eigenen lebhaften Eindrücken nachschafft, die er von Natur, Welt und Leben in sich trägt.« Sicherlich sind diese Beobachtungen Kallab's völlig zutreffend, aber macht nicht gerade diese Charakteristik des grossen Sieneser Trecentisten einen Teil des Vorangegangenen, so fein es nachempfunden, so richtig es gesagt sein mag, für das Verständnis des Folgenden, mehr oder minder überflüssig? Und liesse sich bei Giotto, welcher, wie Kallab vermutet, das Meer als neues Motiv in die Landschaftsmalerei des XIV. Jahrhunderts eingeführt hat, nicht ein ähnlich unmittelbares Verhältnis zur Natur nachweisen wie bei Ambrogio Lorenzetti? Wenn bei alledem die Maler des Trecento ähnliche Probleme zu lösen finden, wie die Meister der Wiener Genesis oder des griechischen Menologium der vatikanischen Bibliothek, so wird man das nicht ohne

weiteres aus der Abhängigkeit von ihren Vorgängern zu erklären brauchen, denen sie doch von vornherein eben durch die bewusste Rückkehr zur Natur weit voran sind.

Von der Entdeckung der Linearperspektive durch Brunellesco (?) macht Kallab die Entwicklung und den Aufschwung der naturalistischen Landschaftsmalerei im XV. und XVI. Jahrhundert abhängig. Er glaubt wohl mit Recht hier zwei Gruppen von einander scheiden zu können: die Maler der beiden ersten Generationen, wie Uccello, A. del Castagno, die Pollajuolo, Fra Angelico, Filippo Lippi, waren Naturalisten und fanden in einer mehr topographischen Schilderung der Landschaft unter Verzicht auf intimere Wirkungen ihr Genüge; Ghirlandajo, Botticelli, Verrochio und früher schon Masaccio leiten zu der zweiten Gruppe von Landschaftsmalern über, die, wie Filippino Lippi, Lionardo, Pier di Cosimo und die Umbrier durch das Studium der Luftperspektive momentane Stimmungen in die landschaftlichen Hintergründe zu bringen versuchen.

Die Arbeit schliesst mit einer eingehenden Charakteristik der bedeutendsten Umbrier und Florentiner, unter denen mit Recht Pier di Cosimo besonders hervorgehoben wird, dessen Thätigkeit in der Sixtinischen Kapelle bei dieser Gelegenheit einer feinen Stilanalyse unterworfen worden ist. Man wird die Arbeit Kallab's zu dem tüchtigsten und bedeutendsten zählen dürfen, was jüngere Forscher überhaupt in den letzten Jahren in der Kunstwissenschaft geleistet haben; es wäre nur zu wünschen gewesen, er hätte aus der einen Studie zwei gemacht und das Thema in der Weise ausgeführt, wie es die Fassung des Titels erwarten lassen durfte. *E. St.*

Katalog der Königl. Gemäldegalerie in Augsburg. Amtliche Ausgabe. 1899.

Die Gemäldegalerie in Augsburg wurde durch Franz Reber neu geordnet. Im zweiten Saal wurden zwei, im dritten drei Querwände zur Aufnahme von Gemälden gezogen. Eine Anzahl Werke wurde entfernt, dafür einige aus dem Vorrate aufgenommen. Nach Möglichkeit wurden die Schulen zusammengestellt. Die Galerie hat dadurch gegen früher, wo sie einen geradezu abschreckenden Anblick bot, wesentlich gewonnen. Dass natürlich eine Hängung nie jedermann befriedigen wird und kann, ist selbstverständlich, und so hätten auch wir einiges auszusetzen. Vor allem war der Altar des sogenannten Ulrich Apt (!) früher in besserm Lichte und vollständig nebeneinander aufgestellt, während jetzt die beiden Verkündigungsflügel drüber hängen. Der interessante Cranach (Kurfürst Albrecht von Mainz betet Christus am Kreuze an), der durch die Dresdener Cranachausstellung erst zu Ehren gekommen ist, hängt, so zu sagen, im obersten Stocke. Kleine Bilder sind in die Säle gekommen, die besser in den Kabinetten untergebracht wären. Überhaupt würde noch manches auszumerzen sein und dafür besserer Platz für andre Bilder gewonnen werden.

Zu gleicher Zeit wurde durch Reber mit gewohnter Sorgfalt ein neuer Katalog fertig gestellt, da der alte von Marggraff fast unbrauchbar geworden war. Dadurch hat er sich ein grosses Verdienst erworben, um so mehr, als auch die neuen Auffindungen und Forschungen fast durchweg berücksichtigt worden sind. Bekanntlich ist, abgesehen von der altdeutschen Schule, über die Augsburger Gemälde wenig kritisches geschrieben worden. In der That ist die Aufgabe schwer, und wenn ich hier auf alle strittigen Punkte eingehen wollte, so käme schliesslich ein Buch heraus. Ich beschränke mich daher auf verschiedene Bemerkungen.

Das bekannte dem Leonardo da Vinci zugeschriebene weibliche Bildnis Nr. 290 hat Mündler seiner Zeit dem Giampetrino vindiciert, welcher Bestimmung ich mich anschliesse. Zwischen diesem feinen Gemälde und den Nrn. 292 und 294, hl. Magdalena und hl. Katharina, die beide deutlich den Charakter von Kopien nach lombardischen Vorbildern verraten, klafft ein erheblicher Unterschied. Über die Werke von Holbein Vater wäre die wichtige Dissertation von Franz Stödtner, Hans Holbein der ältere, erster Teil 1473—1504 (Berlin 1896) anzuziehen, auch des Künstlers Geburtsjahr danach richtiger zu stellen. Über die Amberger ist die Dissertation von Ernst Haasler (Königsberg 1894) zu vergleichen. Es kommen hier die beiden sichern Madonnen Nr. 120 und 295 und vielleicht als noch ungeschicktes Jugendbild Nr. 143, Porträt eines jungen Mannes von 1523, in Frage. Bei letzterm ergab die Untersuchung, dass die Zahlen 1523 und 26 zwar übergangen, aber doch ursprünglich sind. Das angebliche Bildnis der Isabella von Portugal, Gemahlin Kaiser Karl's V., Nr. 297, scheint mir auf Alonso Sanchez Coello zurückzugehen. Freilich kann ich diesen Namen nur mit Bescheidenheit aussprechen, da ich von spanischer Schule wenig verstehe. Tizian, wie das Inventar, oder Moroni, wie der Marggraff'sche Katalog wollte, können es nicht sein, sogar ›Italienisch‹ überhaupt ist mehr als fraglich. Leider haben die Fleischteile gelitten. Die weiblichen Studienköpfe Nr. 446 scheinen eine etwas frühere Zeit als A. Janssens zu verraten, sie haben am ersten Beziehung zu Anthonis Montfoort (Blokland). Die geistreiche Naturstudie Nr. 575 ist von A. Brouwer und stellt den Maler Jan Lievens mit Sicherheit vor. Das grosse Genregemälde Nr. 593 hat mit dem ziemlich beglaubigten Münchener Werke des Michel Sweerts nicht die geringste Verwandtschaft. *Wilhelm Schmidt.*

Theodor Volbehr. *Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst, ein Vermächtnis des 18. Jahrhunderts.* Buchschmuck von *Heinrich Vogeler.* Leipzig, Eugen Diederichs 1901. 8°. 114 S.

Die Gegner der modernen Kunst, die in der Loslösung und Befreiung der Baukunst und des Kunsthandwerks von den historischen Stilen eine Verirrung und krankhafte Anwandlung erblicken, welche nichts mit der organischen und naturgemässen Entwicklung eines neuen Stils zu thun haben, suchen gerne ihren Zweifel damit zu begründen, dass sie die ganze Kunstbewegung als eine willkürlich vom Zaun gebrochene hinstellen. Sie bezeichnen sie als das Werk einzelner jugendlicher Heisssporne, ja gehen so weit, sie als eine künstliche Mache hinzustellen, bei der eine von der Modesucht geleitete Presse die Hauptsache gethan habe. Den Vertretern solcher Anschauungen möchten wir in erster Linie die aufmerksame Lektüre des vorliegenden Büchleins empfehlen, in dem sich der feinsinnige Verfasser die dankenswerte Aufgabe gestellt hat, die Wurzeln dessen, was wir heute dem künstlerischen Grunde entspriessen und aufblühen sehen, bis zu den Ursprüngen zu verfolgen und zu zeigen, dass das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst nicht von gestern stammt, sondern bis weit in das 18. Jahrhundert zurückreicht. Also nicht plötzlich und unvermittelt, wie jene meinen, trat das Moderne auf, sondern als das sorgsam vorbereitete Endprodukt einer sich durch anderthalb Jahrhunderte ziehenden geistigen Entwicklung. Schon das 18. Jahrhundert hatte die Forderung gestellt, welche am Ende des 15. Jahrhunderts die Kunst auf ihre Fahne schrieb: Schaffen aus Eigenem. Dadurch erscheinen die Werke unserer Modernen in einem ganz anderen Lichte, und im Hinblick hierauf wirft der Verfasser mit Recht die Frage auf: ›Darf man nicht annehmen, dass dem heutigen Kampfe um die Kunst vieles von seiner Schärfe genommen werden kann,

wenn der Nachweis gelingt, dass die Bestrebungen neuester Kunst ihren Stammbaum ganz direkt auf das Kunstverlangen der Goethe und Herder zurückführen können?«

Um diesen, in überraschender Weise gelungenen Nachweis zu führen, kam es zunächst darauf an, scharf und klar die Wandlungen zu kennzeichnen, welche der den Zeitströmungen folgende Kunstgeschmack seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchgemacht hat, und zugleich darzuthun, dass nicht Zufall und Laune den Wechsel bestimmten, sondern dass sich hier vielmehr ein natürlicher Prozess abspielte, der nötig war, um die gesunde künstlerische Anschauung ans Licht treten zu lassen. Es musste die auf eine unbedingte Nachahmung der Griechen zielende Forderung Winckelmann's aus seiner Zeit heraus erklärt und mit der dieser Periode eigenen Sehnsucht nach Einfalt und Einfachheit in Verbindung gebracht werden, dann galt es zu zeigen, wie der antiquarische Standpunkt Winckelmann's mit Notwendigkeit aus sich heraus den Eklektizismus der Hagedorn und Mengs erzeugte, ferner mussten die Brücken zwischen diesen und dem allem Eklektizismus abholden Chodowiecki, der die Natur seine einzige Lehrerin, Führerin und Wohlthäterin nannte, geschlagen und dann die Verbindung zwischen ihm und Carstens hergestellt werden, dessen ganz moderne Schöpfungen »eine aus persönlichem Erleben wiedergeborene Antike sind«, kurzum, es galt zu zeigen, wie sich schon damals die Kunst zwischen den beiden Polen Nachahmung« und »Originalität« bewegte. Wichtig war auch der Hinweis auf die Bedeutung Friedrichs des Grossen für das künstlerische Leben und die Geschmacksrichtung seiner Zeit sowie auf Kant, den grossen Befreier im Reiche des Geistes, der dem originalen Schaffen entschieden das Wort geredet hat. Auch Heinse mit seinem leidenschaftlichen Subjektivismus musste hier kräftig zu Worte kommen, vor allem aber kam es darauf an, die klare und entschiedene Stellungnahme Herder's, der in unzweideutiger Weise den modernen Standpunkt vertrat, zu kennzeichnen, auf den Gegensatz zwischen den echt Herder'schen Anschauungen des jungen Goethe und den antiquarischen und antiquierten Kunstanschauungen des alten Goethe hinzuweisen[1]) und zu zeigen, wie das, was dieser einst für gut und echt gehalten hatte, fortlebte und aufloderte in den künstlerischen Anschauungen der Wackenroder, Schlegel, Tieck und Runge und wie das wieder nichts anderes war als was wir heute als das Moderne bezeichnen.

Es ist ein Genuss, dem Verfasser auf seinem sicheren Gange zu folgen und sich von ihm auf die Höhe ästhetischer Anschauung führen zu lassen, zumal als das Büchlein überaus fesselnd geschrieben und wie sein Schmuck von einem feinen künstlerischen Geiste beseelt ist. *Rör.*

Gabriel Millet, Le monastère de Daphni, histoire, architecture, mosaïques. Ouvrage illustré de 19 planches hors texte et de 75 gravures. Paris, E. Leroux, 1899. XVI, 204 S. 4°.

Ich folge gern der Einladung, das ausgezeichnete Werk Millet's auch in dieser Zeitschrift einzuführen — obwohl ich bereits Byz. Zeitschrift X, 223 davon gesprochen habe — weil mir damit Gelegenheit geboten wird, weitere Kreise auf eine Strömung hinzuweisen, die auch in Deutschland allmählich Boden gewinnen sollte. Die Namen Didron, Vogüé, Bayet sind uns allen geläufig; wir beachten aber nicht, dass diese Bahnbrecher Nachfolge hatten und heute eine Generation unter Vorantritt Gustav Schlumberger's herangewachsen ist, die sich anschickt, die von jenen Männern im Orient begonnenen Arbeiten im grossen Stile fortzuführen; das sind Diehl, Bertaux, Millet, Laurent. Blicken wir hinüber nach Russland, so sehen wir auch dort die Bahnen Busslajevs und Kondakovs energisch weiter verfolgt durch eine junge Generation Smirnov, Ainalov, Rjedin u. a. In Russland hat seit jeher die Regierung mit allen Mitteln fördernd eingegriffen, auf Seite der Franzosen war es die Ecole d'Athènes, die von Anfang an die Studien auf dem Gebiete der christlichen Kunst des Orients mit in ihr Programm aufgenommen hatte, jetzt ist es die Regierung selbst, die eingreift. Millet's Band ist nur der erste einer grösseren Folge, der Monuments de l'art byzantin, die am Titel den Zusatz führt »publiés sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts«.

Bei uns hat sich gerade in den letzten Jahren, zum Teil herausgefordert durch eine tendenziös verneinende Richtung, die Überzeugung Bahn gebrochen, dass die Kunst des Mittelalters ganz durchsetzt ist von der des Ostens, die Klarlegung der »Byzantinischen Frage« ist ein Lieblingsthema der jüngeren Kunstforscher geworden. Aber man geht um den Kern herum, die Denkmälerwelt des Orients, deren Kenntnis allein uns entschieden vorwärts bringen kann, bleibt unbeachtet, wo etwas im Grossen angefasst werden möchte, stösst es gerade an leitender Stelle auf unüberwindbaren Widerstand. Was geschieht, muss sich aus privaten Mitteln durchsetzen. Und doch hat gerade Deutschland einst einen Markstein gesetzt damals, als Friedrich Wilhelm IV. Salzenberg mit der Herausgabe der grossen Monographie über die Sophienkirche betraute. Es ist unbegreiflich, dass man die so im grossen Stile angesponnenen Fäden nicht nur wieder fallen liess, mehr noch, dass man sich auch heute noch dagegen sträubt, sie wieder aufzunehmen. Vielleicht wirken die Thaten unserer Nachbarn im Ost und West anregend, hat sich doch in England, offenbar durch die französischen Absichten gefördert, das Erscheinen einer Byzantine architecture in Greece durchgesetzt, deren erster Band unter der Aegide der British school of Athens jetzt eben erschienen ist.

Dieses englische Unternehmen tritt in gewissem Sinne in Konkurrenz mit den französischen Monuments de l'art byzantin. Der eben erschienene Band von Schultz & Barnsley, The monastery of Saint Luke deckt sich mit einem der angekündigten Bände der Monuments, Diehl's Le monastère de Saint-Luc. Und doch ergänzen sich beide Unternehmungen auf das Glücklichste, die Engländer haben mehr die Architektur, die Franzosen mehr die bildliche Seite im Auge. Das muss man wissen, um Millet's Arbeit ganz gerecht zu werden. Bei ihm erscheint die Architektur etwas stiefmütterlich behandelt. Das ist aber keine Schwäche, sondern eine achtenswerte Einschränkung. Millet weiss, dass die englischen Architekten nach dieser Seite bereits auf das Gewissenhafteste gearbeitet haben, auch er wird wünschen, dass ihre Aufnahmen bald veröffentlicht würden und so seine eigenen Arbeiten zur Vollständigkeit abrunden helfen.

Millet legt den Nachdruck auf die Vorführung der Mosaiken und die Analyse ihres Stiles. Was sich bei uns jetzt so allgemein durchsetzt, das stilkritische Betrachten auch des mittelalterlichen Kunstwerkes, gegenüber der ikonographischen Methode, die uns so lange als Führer gedient hat, das bildet den wesentlichen Inhalt des Bandes. Von S. 94 an behandelt Millet in einzelnen Absätzen Hintergrund und Perspektive, Haltung und Gestus, Draperie, Behandlung des Nackten, Komposition und Kolorit. Wenn irgendwo, so gewinnt man in diesen Untersuchungen die Bestätigung dafür, dass das, was wir die byzantinische

1) Siehe desselben Verfassers Goethe und die bildende Kunst. Leipzig, E. A. Seemann 1895.

Kunst nennen, die Antike selber ist, d. h. die antike Kunst in ihrer Fortentwicklung unter den veränderten Verhältnissen, wie sie durch die neuen lokalen Bedingungen, die Rassenmischung und den Geist der Kirche des Ostens bedingt waren. Es würde über den Rahmen dieser Zeitschrift hinausgehen, wollte ich Detail-Kritik üben. Möchte die allgemeine Einführung mit dazu beitragen, dass auch bei uns endlich energisch an die Erforschung der christlichen Denkmäler des Orients geschritten wird und wir nicht länger kaltblütig zusehen, wie sich andere mühen, den schweren Block, der uns den klaren Einblick in die Kunstentwicklung versperrt, bei Seite zu schieben.

J. Strzygowski.

Fünfzig Meisterwerke von Anton van Dyck in Photogravure nach den im Jahre 1899 in Antwerpen ausgestellten Originalen, nebst Beschreibung, historischen Erläuterungen und einer Lebensskizze des Künstlers von *Max Rooses.* Herausgegeben unter dem Protektorat der Ausstellungs-Kommission. Aus dem Holländischen übersetzt von *E. F. Kossmann.* Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. 1900.

Als bleibende Erinnerung an die im Jahre 1899 anlässlich der dreihundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Anton van Dycks in Antwerpen ins Leben gerufenen Ausstellung seiner Werke wurde eine prächtige Publikation veranstaltet, von der uns jetzt auch eine deutsche Ausgabe, übersetzt von E. F. Kossmann, verlegt bei Breitkopf & Härtel, vorliegt. Sie enthält von den 100 auf der Ausstellung vereinigten Werken van Dycks 50 der hervorragendsten Bilder in trefflichen Heliogravuren der Berliner Firma Meisenbach, Riffarth & Comp. und zeichnet sich durch die in jeder Beziehung vornehme und geschmackvolle Ausstattung aus. Der erläuternde Text zu den Tafeln entstammt der Feder Dr. Max Rooses, des Direktors des Plantin-Moretus-Museums in Antwerpen, ebenso die kurze einleitende biographische Skizze, in der der bekannte Kunstgelehrte in feinsinnigster Weise den Entwickelungsgang des Meisters schildert. Empfehlenswert wäre es gewesen, auch bei der Anordnung der Bildtafeln ein System einzuhalten, am besten die chronologische Reihenfolge, während dieselben ziemlich wahllos durcheinandergeschüttelt sind. Das gegebene Abbildungsmaterial gestattet uns aber trotz alledem einen klaren Überblick über den Entwickelungsgang van Dycks, man muss sich nur die kleine Mühe nehmen, mit Hilfe des Registers die zusammengehörigen Werke herauszusuchen. Aus der ersten Periode, der Zeit vor dem Jahre 1621, in der der junge Meister noch in voller Abhängigkeit von seinem Lehrer Rubens steht, stammen: die Kreuzigung des Petrus (S. 58), Daedalus und Ikarus (S. 70), Judas Verrat (S. 79), der heilige Martinus und von Porträts die sogenannte Frau Vink (S. 77) und »eine Magistratsperson« (S. 86).

Nur wenige Bilder gehören der italienischen Zeit des Meisters an, in der er besonders den Einfluss der grossen Venezianer erfuhr. Es sind das herrliche, vornehme Porträt der Marquise Paola Adorno-Brignole-Sale (S. 21), das ganz merkwürdige 1626 datierte Bildnis des Giovanni Vincenzo Imperiale (S. 67) — das wieder den Einfluss der oberitalienischen »Schwarzmaler« verrät — sowie die charakteristische heilige Familie aus der Sammlung Kann (S. 23). 1627 kehrte van Dyck wahrscheinlich nach Antwerpen zurück und entfaltet bis 1632 eine fruchtbare Thätigkeit in seiner Heimat. In den Werken dieser Zeit kreuzen sich italienische Einflüsse mit denen des Rubens, sie sind, wie Rooses sich treffend ausdrückt, »ins Gleichgewicht gekommen«, da »die vlämische Natur des Meisters wieder in ihre Rechte trat«.

Auffällig muss es auf den ersten Blick erscheinen, dass van Dyck, der doch vorwiegend als Porträtmaler thätig war, in dieser dritten Periode seiner Thätigkeit so zahlreiche Historienbilder geschaffen hat. Von den 21 Bildern aus den Jahren 1627 bis 1632, die uns hier in Reproduktionen vorliegen, behandeln zehn religiöse Stoffe! Rooses giebt hierfür die sehr einfache Erklärung, dass der wiedererwachte Religionseifer in dieser Zeit nicht nur die zahlreichen neuen, sondern auch alte Kirchen, welche durch die Bilderstürmer ihrer Kunstschätze beraubt worden waren, mit neuen Altarbildern schmückte und dass van Dyck besonders in den Jahren 1629 und 1630, als Rubens in Spanien und England weilte, mit Vorliebe Aufträge dieser Art erteilt wurden. In dieser Zeit porträtierte van Dyck auch viele bedeutende Landsleute, von denen uns die Publikation den Erzbischof Malderus (S. 24), den Marquis Ambrosius Spinola (S. 26), sowie den Maler Martin Pepyn (S. 32) unter anderen bringt. 1632 kehrte van Dyck nach England zurück, wo er bis zu seinem 1641 erfolgten Tode mit kurzen Unterbrechungen thätig war. Diese letzte Periode zeichnet sich dadurch aus, dass der Meister fast ausschliesslich als Porträtist thätig war. Aber auch seine Malweise erleidet nochmals eine Veränderung. Er gewinnt an Originalität, seine Porträts werden eleganter und vornehmer, »die Menschen verlieren alle Rohheit, alle Schwere; sie werden mehr und mehr geläuterte, ätherische Wesen« und besonders in den Kinderbildern der letzten Jahre »offenbart sich seine feinfühlende Natur in vollster Bewusstheit und Ursprünglichkeit«. Jetzt erst wird er der Meister, der die englische, so hoch sich entwickelnde Porträtkunst der folgenden Zeit beeinflusste und noch einem Gainsborough und Reynolds als Vorbild diente. Aus den Jahren des englischen Aufenthaltes bietet uns das neue van Dyck-Werk ebenfalls eine ganze Reihe charakteristischer Beispiele. Ich verweise nur auf die schönen Doppelporträts (S. 45, 89 und 100), das Bildnis Arthur Goodwin's (S. 60), den eleganten Lord Philipp Wharton (S. 81), die Lady Rich (S. 64) und Baroness Spencer (S. 69) und das berühmte anmutige und vornehme Bild mit den drei ältesten Kindern Karls I. (S. 93), von 1635 aus Windsor Castle, das uns zeigt, wie van Dyck »der als Lehrling in den gewaltigsten Henkerscenen schwelgte, sich allmählich zu dem zartesten aller Kindermaler umbildete«! —

Während die geschmackvolle, innere Ausstattung des schönen Werkes, was Papier, Druck u. s. w. anbetrifft, auch den höchsten Ansprüchen genügen muss, kann ich als Bücherfreund nur bedauern, dass der an und für sich würdige, in Blau und Weiss gehaltene Einband durch das darüber gelegte, unruhige schwarze Gitterwerk in seiner Wirkung eher verliert als gewinnt.

Th.

Holbein's „Ambassadors“. *The Picture and the Men.* An Historical Study by Mary *F. S. Hervey.* With nineteen illustrations and two facsimiles. London. George Bell & Sons. 10 S. 6 P.

Die vorliegende Studie giebt ebenso interessante wie wertvolle Aufschlüsse über das in der »National-Gallery« befindliche berühmte Bild von Holbein's Hand. Die Verfasserin, welche das ausserordentliche Glück besass, in dem Geschäft eines französischen Buchhändlers in der Provinz den Pergamentstreifen zu entdecken (jetzt in dem Oktogon-Saal der Galerie), der endgültigen Aufschluss über die in dem quäst. Bilde dargestellten Persönlichkeiten erteilt, hat durch die geschickte Benutzung dieses Glücksumstandes sich um Kunst und Wissenschaft höchst verdient gemacht. Nächst ihr gebührt Mr. Sidney Colvin, dem Direktor des englischen Kupferstichkabinetts, der Ruhm, am meisten zur Identifizierung der in Frage stehenden Personen beigetragen zu haben. Bis auf einige gering-

fügige Details ist nunmehr der bezügliche Sachverhalt klargelegt.

Bei Beginn der Untersuchungen schien alles noch zweifelhaft, da nichts als die Tradition vorhanden war, nach welcher hier die Porträts zweier Gesandten vorliegen sollten. Eine einzige gute Angabe war vorhanden: die Jahreszahl »1533«, als echte Signatur Holbein's erkannt. Das Alter der beiden Männer konnte auf 25 resp. 29 Jahre geschätzt werden, und einer derselben ist mit dem französischen St. Michaelsorden dekoriert. Dass Holbein sich im Jahre 1533 in England aufgehalten, gilt als zweifellos.

Mr. Sidney Colvin's Forschungen gelang es, mit ziemlicher Sicherheit in der Person zur Linken Jean de Dinteville festzustellen. Diese Ansicht erhielt fast Gewissheit dadurch, dass auf dem Globus im Bilde der Name »Polisy«, die Besitzung Dinteville's in Burgund, entdeckt wurde. Die zweite Person auf dem Gemälde blieb aber nach wie vor unbekannt.

Als das Werk Holbein's im Jahre 1890 für die »National-Gallery« angekauft wurde, wusste man nur, dass es vor etwa 100 Jahren von dem Pariser Bilderhändler Le Brun an den englischen Händler Buchanan veräussert worden war, und Lord Radnor von diesem es 1808 erwarb. Hier endete die Geschichte des Meisterwerkes. Einigermassen lüftete sich der Schleier, als vor sechs Jahren ein Katalog von einer 1787 vorgenommenen Versteigerung der Bildersammlung eines Herrn Beaujon aufgefunden wurde. In dem gedachten Verzeichnis befand sich die Eintragung: »M. M. de Selve et d'Avaux. On voit aussi une tête de mort en perspective.« Der letztgenannte Zusatz traf für das in Frage kommende Bild zu, aber die beiden Namen mussten zunächst irreführen.

Im Jahre 1895 kam nun der Pergamentstreifen zum Vorschein, der in Faksimile in dem obigen Werke wiedergegeben ist. Die Verfasserin kaufte das Dokument von einem Buchhändler in Pré-Saint-Gervais. Dies etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts herrührende Schriftstück besagt folgendes: »Bis 1653 wurde in Polisy ein Bild aufbewahrt, das Messire Jean de Dinteville darstellt, den Gesandten Franz I. für England, und Messire George de Selve, Bischof von Lavaur, seinen intimen Freund, der Gesandter bei dem Kaiser Karl V. war. Beide trafen in England einen ausgezeichneten Maler, den sie beauftragten, 1532 oder 1533, dies Bild zu malen.«

Von 1653 bis 1787 blieb trotzdem eine Lücke auszufüllen. Mary Hervey hat zu dem Zweck mit unendlicher Mühe die Geschichte der Familie Dinteville, ihrer Erben und der unter ihnen stattgehabten Rechtsstreitigkeiten durchforscht. Sie kommt hierbei zu dem Resultat, dass, nachdem die direkte Linie ausgestorben war, ein Nachkomme aus einem Nebenzweige der Familie im Jahre 1687 eine Tochter des Grafen d'Avaux heiratete. Hierdurch erklärt sich wiederum der Umstand, dass dieser Name in dem Beaujon-Katalog vorkommt, und die Verfasserin glaubt an eine absichtliche Änderung, weil von verschiedenen Seiten Ansprüche auf den Besitz des Bildes erhoben wurden und seine Spur verwischt werden sollte.

Später finden wir das Gemälde in dem Besitz der Familie des Marquis de Basville, eines Freundes von Beaujon. Zur Verwirrung der ganzen Angelegenheit behielt die Tradition den Namen »de Selve« für die zur linken Hand dargestellte Person, statt der zur rechten, bei. In ungemein anziehender Weise werden von der Verfasserin die sozialen und politischen Beziehungen der beiden Freunde, Dinteville und de Selve, geschildert.

O. von Schleinitz.

STEINPAPIER

Die Lithographie von *B. Héroux*, die wir heute bieten, verdient auch aus einem technischen Grunde besondere Beachtung. Héroux' Blatt ist nämlich auf *Steinpapier* hergestellt.

Unter dieser Bezeichnung brachte die Wiener Gesellschaft für graphische Industrie vor kurzem ein für die lithographische Technik wahrscheinlich bedeutungsvolles Präparat in den Handel, unter welchem man sich aber nicht ein Papier aus Steinen fabriziert vorstellen darf. Die Bezeichnung »Steinpapier« hat mit dem hierzu verwendeten Material nichts zu thun, sondern weist auf seine Eigenschaften hin. Das »Steinpapier« besteht aus einer Papierunterlage und einer auf dieses aufgelegten Schicht, deren Zusammensetzung das Geheimnis des Erfinders ist. Zunächst dient das Steinpapier als Umdruckfläche für alle lithographischen Manieren, und zwar in der Weise, dass von einem auf Steinpapier gemachten Umdruck eine grosse Anzahl weiterer Umdrucke erhalten werden kann, ohne Beschränkung der Zeit. Noch nach monatelanger Aufbewahrung können die umgedruckten Zeichnungen wieder auf den Stein übertragen werden. Vor allem aber ist das Steinpapier für jede Art von lithographischen Zeichnungen zu verwenden. Da es nicht nur glatt, sondern auch gekörnt erhältlich ist, so können alle Zeichnungstechniken ausgeführt werden. Gezeichnet wird auf den glatten Papieren mit der Feder, auf den gekörnten und gerasterten Sorten mit Kohle, Kreide, eventuell auch mit Kreide und Feder kombiniert, und zwar in positiver Form. Die Anbringung einer Skizze oder einer Pause erfolgt genau so wie am Steine. Die Originalzeichnung wird dann auf den Stein umgedruckt und ist für eine weitere Anzahl von Umdrucken aufbewahrungsfähig, da diese Originalzeichnung vollkommen intakt erhalten bleibt.

Korrekturen sind während oder nach der Arbeit ohne weiteres ausführbar, da eine Citronenlösung die Zeichnung zum Verschwinden bringt. Der Künstler hat also den Vorteil, dass er auf dem Reissbrett arbeiten kann und nicht negativ zu zeichnen braucht, der Drucker, dass er statt des schweren, kostbaren Steines ein blosses Blatt aufzubewahren hat. Bei der allmählichen Erschöpfung des Solenhofer Schieferlagers erscheint die neue Erfindung doppelt wertvoll.

Den jungen Künstler, dem wir den kecken Akt verdanken, werden wir in einem der nächsten Hefte mit bedeutsamen Leistungen vorstellen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Wilhelm Trübner. Das Heidelberger Schloss

WILHELM TRÜBNER

VON KARL VOLL

WILHELM TRÜBNER wurde am 3. Februar 1851 als Sohn des Heidelberger Stadtrates und Juweliers Georg Trübner geboren. Die alte Künstlergeschichte, die wohl ewig wieder jung werden wird, trug sich auch bei ihm zu: er wollte Maler werden, die Eltern aber wollten das durchaus nicht zugeben. Sein Vater war jedoch ein einsichtiger Mann, masste es sich nicht an, in dieser wichtigen Frage allein den Ausschlag zu geben, und wandte sich an Anselm Feuerbach, der damals häufig in Heidelberg weilte — zum grossen Teil wegen der schönen Natur und des guten Weines — mit der Bitte, die Skizzen des jungen Trübner zu begutachten. Feuerbach sprach sich unumwunden dahin aus, dass sie von einem starken Talente zeugen und so gaben die Eltern ihren Widerstand auf. Es ist kein leerer Zufall, dass gerade Feuerbach es war, der Wilhelm Trübner für die deutsche Kunst gewonnen hat; denn nicht nur als Menschen, sondern auch als Künstler sind die beiden eng verbunden. Feuerbach, der menschenscheue, hat denn auch Trübner gegenüber eine bemerkenswerte Ausnahme gemacht und er, der sonst in Heidelberg den Verkehr mit der Aussenwelt möglichst vermied, hatte dort schon und noch später in Rom eine grosse Vorliebe für seinen Schützling.

Der Anfang war nun freilich günstig für Trübner. Einer der grössten deutschen Künstler hatte sich für ihn verwendet, die sehr wohlhabenden Eltern waren mit seiner Berufswahl zufrieden: und doch musste er nun mit schlimmen Erfahrungen beginnen und die ganze Misere der deutschen Kunstakademien kosten. In Karlsruhe und in München versuchte er sein Glück; aber wie fast in allen Künstlerbiographien steht auch hier der traurige Spruch: der Schüler konnte nichts von seinen Lehrern lernen und verliess die Akademie. Er ging zunächst in die Privatschule des damals hochgefeierten Porträtisten Canon in Stuttgart und dann zurück nach München, aber diesmal zu Wilhelm Leibl. Die Berührung mit Leibl aber war entscheidend für ihn. Jene Eigenschaften von Trübner's Talent, die historischen Wert haben und auf denen diejenigen seiner Werke beruhen, die wohl auch dann noch ihre Bedeutung haben werden, wenn die meisten der jetzigen Tagesgrössen vergessen sind, haben ihre Ausbildung bei Leibl erhalten.

Eine Schädigung seiner Selbständigkeit ist freilich

dadurch nicht gegeben und sie darf darin auch nicht erblickt werden; der Anschluss an den damals noch jungen Leibl, dessen Einfluss auf die meisten übrigen deutschen Künstler erst viel später zu wirken anfing, beweist vielmehr, dass der zwanzigjährige Trübner trotz einer für den Maler als solchen ungünstigen Erziehung doch den richtigen Blick für das besass, worauf es in der Malerei eigentlich ankommt. In Leibl's Technik ist vielleicht das Wichtigste die gesunde Tüchtigkeit, und diese Eigenschaft ist es, die Trübner von ihm übernommen, die er dann auf Studienreisen in deutschen und italienischen, vor allem in niederländischen Galerien alter Meister weiter ausgebildet hat.

Im Anfang der siebziger Jahre war Trübner bereits ein fertiger Künstler und es sind gerade die Arbeiten aus jener Zeit, die infolge ihrer entzückenden Frische noch heute als modern empfunden werden. Viele von ihnen sind in letzter Zeit in den Besitz unserer Galerien übergegangen, ein Zeichen, dass sie die harte Probe der von einer neuen Generation geübten Kritik gut bestanden haben.

Während nun Trübner in München lebte, pflegte er die Freundschaft nicht nur von Leibl, sondern auch von Hans Thoma. Es war ein schönes Kleeblatt; aber in ihrer Gleichgültigkeit gegen die offizielle Kunst und gegen die damals herrschende beziehungsweise grassierende Pseudorenaissance waren sie eigentlich doch recht unbequem. Leibl zog sich denn auch bald wieder ins bayerische Voralpenland zurück, Thoma ging nach Frankfurt; nur Trübner hielt als der letzte dieses Dreibundes in München aus.

Sein Wunsch, an der Sanierung der bestehenden Missstände mitzuarbeiten, wurde leider nicht in vollem Masse erfüllt und es kamen harte Kampfjahre für ihn. Ungefähr zehn Jahre lang, bis endlich auch er, der Münchener Verhältnisse müde, im Jahre 1896 nach Frankfurt übersiedelte, bemühte er sich, Zopf- und Willkürherrschaft ihrer verderblichen Wirkung auf die deutsche Kunst zu berauben. Seine eigene Thätigkeit als Maler kam dabei einigermassen zu Schaden, aber er hat für die Allgemeinheit viel Gutes geleistet und die Gründung der Münchener Secession ist zum guten Teil auf seine Anregung zurückzuführen. Man hat freilich nicht gar viel Notiz von dieser seiner Thätigkeit genommen und er ist auch bald mit anderen wie Louis Corinth, H. Schlittgen und Th. Th. Heine aus der Secession ausgetreten, weil er eben auch hier nicht sein Ideal von freier, im guten Sinne toleranter Kunstauffassung verkörpert fand. In Frankfurt lebt er nun wieder ausschliesslich seiner Kunst, diese aber hat hier einen neuen Aufschwung genommen und Trübner steht heute wieder da als einer der ersten deutschen Maler. Nur flüchtig sei erwähnt, dass er im Städel'schen Institut, wo er ein prächtig eingerichtetes Atelier besitzt, einige Zeit auch als Lehrer thätig war und dass seine guten Dienste vom preussischen Kultusministerium durch Verleihung des Professorentitels ehrenvoll anerkannt wurden.

Dieser kurze Abriss von Trübner's äusserlich wenig bewegtem Leben lässt doch erkennen, dass wir drei Epochen bei ihm zu unterscheiden haben: die erste reicht bis ungefähr zum Jahre 1880 und sah seine entzückenden Früharbeiten entstehen, die zweite, wo er sich litterarischen Neigungen hingab, reicht von 1880 bis ungefähr 1895. Als Schriftsteller und als Agitator hat er in dieser Zeit aufs Kräftigste und Wirksamste eingegriffen in die Entwickelung der deutschen Kunst, die ohne die von Trübner so sehr beförderte secessionistische Bewegung unrettbar dem sogenannten Gschnaas zum Opfer gefallen wäre. Die dritte, die Frankfurter Epoche, zeigt ihn als Landschafter grossen Stils. Uns interessieren hier zunächst die erste und dritte.

Um Trübner's Stellung zu der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts richtig zu erfassen, muss man eigentlich nach Darmstadt gehen. Dort hängt in der Grossherzoglichen Galerie ein kleines Bild von ihm, das wir hier in Abbildung bringen, ein Blick vom Heidelberger Schloss, und darüber hängt ein berühmtes Porträt von Lenbach, darstellend den grossen Kunstfreund Baron Liphart. Ich will hier keinen Vergleich zwischen beiden Bildern hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes ziehen, es kommt mir nur darauf an, an ihnen Trübner's historische Bedeutung festzustellen. Bei dem künstlich alt gemachten Porträt Lenbach's stehen wir vor dem Werk einer aussterbenden Richtung, wir stehen sozusagen in einer Sackgasse, aus der kein noch so schmales Pförtchen hinüberführt auf den schönen Platz, wo sich die Kunst unserer Zeit frei ergehen kann, um ihren eigenen Problemen zu leben. Alles in diesem doch so berühmten Bildnis weist zurück auf ferne Zeiten, die nie mehr lebendig werden, nichts führt nach vorwärts.

Das Werk weiss von keinen selbständigen Ideen und Gefühlen zu erzählen, die seinen Urheber bewegt hätten, und mit denen er versucht hätte, sich an den grossen künstlerischen Aufgaben seiner Zeit zu beteiligen. Ich spreche hier mit Absicht nicht von der psychologischen Auffassung, sondern nur von dem Gemälde als Interpretation der körperlichen Erscheinung, der Lenbach bekanntlich ganz unselbständig gegenübersteht. In der That hat auch die deutsche Kunst, die doch unleugbar so grosse Fortschritte in den letzten Decennien gemacht, einen ganz anderen Weg eingeschlagen als ihn Lenbach bei dem Porträt des Baron Liphart beschritten hatte. Sie verliess die Sackgasse der Abhängigkeit von den alten Meistern und schlug die Pfade ein, die Leibl, Trübner, Liebermann und Menzel gegangen waren. Daher kommt es, dass Trübner's Blick vom Heidelberger Schloss, der doch beinahe dreissig Jahre alt ist, uns so sehr modern anmutet, während das Bildnis des Baron Liphardt, das doch jüngeren Datums ist, uns so viel altertümlicher erscheint.

Das Entscheidende liegt hier keineswegs darin, dass das eine Gemälde trüb und dunkel, das andere köstlich hell ist, sondern in der Naturanschauung selbst, die bei dem einen nach vorgefassten Meinungen, bei dem andern aber unbefangen arbeitet.

Trübner's schönes Bild in der Darmstädter Galerie entstand in einer glücklichen Periode neben vielen anderen, die alle auf der gleichen Höhe stehen.

Verlag von Dr. E. Albert in München

WILHELM TRÜBNER
BLICK AUS DEM HEIDELBERGER SCHLOSS
GROSSH. GALERIE, DARMSTADT

Mannigfaltig in der Erfindung und ganz ungleich im Motiv, sind sie doch alle gleich im Prinzip: sie wollen nur die malerische Seite der dargestellten Wesen geben. Ob es nun Genrescenen, Porträts, Landschaften oder Studienköpfe aus dem Volke sind, das war eigentlich für den Künstler Nebensache. So war Trübner einer der ersten, der dem Kunstwerk fast nichts sichtbar ist, weil der grosse Hut und die in die Wange gestützte Hand ihn unserem Blick entziehen. Das Interesse knüpfte sich für den Künstler und knüpft sich für den Beschauer noch heute lediglich an den vornehmen reizvollen Ton und an höchst erquickliche Frische der Behandlung. Wer will da noch, einer veralteten Einteilung folgend,

Wilhelm Trübner. Selbstbildnis als Einjähriger
(Verlag von Dr. E. Albert, München.)

die Unabhängigkeit vom Inhalt verschaffte. Er hat freilich dem Geschmack seiner Zeit Rechnung getragen und seinen Bildern wirkungsvolle Unterschriften gegeben, aber er hat beim Malen niemals daran gedacht, dass diese Unterschrift der Träger oder gar der alleinige Träger des künstlerischen Wertes sei. So besitzt die Münchener Pinakothek ein feines Werk von ihm aus dieser Periode: Im Atelier. Eine Dame plaudert mit einem jungen Manne, von dessen Kopf das schöne Stück dem Genre im speziellen unterordnen! Es gehört der Malerei als solcher an und der Stoff ist gleichgültig. Oder die bekannte »Kunstpause« in der Brera von Mailand, die jeden Deutschen so vertraulich unter all den italienischen Bildern grüsst. Ein üppiges nacktes Weib lehnt an einem schweren Renaissanceschrank, mit stumpfer Neugier einen Totenschädel betrachtend. Was kümmern uns heute die philosophischen Gegensätze

WILHELM TRÜBNER
TILLY REITET IN DIE KIRCHE WÄHREND DER SCHLACHT BEI WIMPFEN
(Nach Photographie von J. B. Obernetter, München.)

zwischen dürrem Tod und blühendem Leben, die ein damaliger Kritiker sich vielleicht bemüht hätte, aus diesem Bilde zu deducieren. Wir sehen und fühlen, dass der Künstler daran nicht gedacht hat, dass sein Bestreben vielmehr nur darauf gerichtet war, den weissen Leib in dem halbdämmerigen Raume frisch und frei von aller damals herrschenden Schablone malerisch wiederzugeben. Wir wünschen sogar schule hat ja derartiges auch versucht, aber man vergleiche die Ermordung Wallenstein's nur einen Augenblick mit einem Interieur von Trübner und man wird den Unterschied erkennen. Piloty hat die Formen des von ihm so sehr bevorzugten Details mit eitler Pedanterie wiedergegeben, aber ohne Gefühl für die Farben- und Tonwerte, kurz ohne malerisches Interesse. Daher bei ihm die laienhafte Aufdringlichkeit,

Wilhelm Trübner. Der erste Versuch
(Verlag von Dr. E. Albert, München.)

vielleicht, dass der Totenschädel verschwinden möchte. Oder wenn Trübner vor demselben alten Schrank, der aber diesmal geöffnet ist, einen Jungen auf dem Boden sitzen und eine Flasche entkorken lässt, erkennt man da nicht ohne weiteres, dass des Künstlers Motiv nicht etwa, wie er in der Unterschrift angiebt, »der erste Versuch« des stillen Trunkes war, sondern dass er sich eben an dem spiegelnden Glanze des schwarzen Schrankes und dem weichen Dämmerlicht des interessanten Raumes freute. Die Piloty- die den Nebensächlichkeiten einen ihnen durchaus nicht gebührenden Wert verleiht, bei Trübner aber jene stilvoll malerische Gleichmässigkeit der Behandlung, die erkennt, dass für den bildenden Künstler die Natur in allen ihren Schöpfungen, den belebten und unbelebten, einheitlich verfährt und gleichmässig interessant ist. Und so malt er denn in derselben Epoche, wo ihn der glänzend polierte alte Schrank so sehr interessiert hat, mit demselben Eifer und demselben Erfolg jene prächtigen Studien nach Negern,

von denen wir hier eine in Abbildung wiedergeben. — Die Kunstanschauung war um vieles reiner geworden, als sie sich wieder auf diesen Standpunkt zu stellen gelernt hatte und sie belohnte ihre Anhänger durch die Gabe der Vielseitigkeit und leichten Beweglichkeit. Versatzstücke und ständig wiederkehrende Typen, Beschränkung auf ein bestimmtes psychologischen Tricks; denn was ihn interessiert, ist nicht die Frage, wie der zu Porträtierende in diesem oder jenem Theaterkostüm, in dieser oder jener künstlich arrangierten Stimmung ausgesehen haben könnte, ihn interessiert es nur, zu konstatieren, wie der Mann in den Stunden aussah, wo er dem Maler in schlichter Tagestracht sass. Es ist kein Zweifel, dass hier-

Wilhelm Trübner. Politische Studien
(Verlag von J. B. Obernetter, München.)

Gebiet, alle diese wunderlichen Symptome einer unreifen Kunst hören hier auf und so finden wir denn Trübner, der in Interieurs und Stillleben brillierte, zu gleicher Zeit unter den bedeutendsten Porträtisten und Landschaftern seiner Zeit. Seine Auffassung des Porträts hat unstreitig viel vor der bis dahin üblichen voraus. Er braucht keine wirkungsvollen Posen und keine Anlehnungen an alte Meister, er braucht keine durch eine viel grössere und wertvollere Wahrheit in das Porträt kommt, das Selbstbildnis Trübner's als Dragonereinjährigen und das berühmte Porträt Gungl's mögen als Beispiele dienen. Diese Arbeiten verraten übrigens besser als andere, wie selbständig Trübner auch Leibl gegenübersteht, von dem er doch so viel gelernt hat. Die Verwandtschaft der Auffassung und Behandlung ist ja unverkennbar;

aber im Gegensatz zu der minutiös arbeitenden Art Leibl's liebt Trübner das Gegenüberstellen breiter Flächen; er giebt viel weniger Detail und gleicht viel mehr aus. Einen unbedingten Vorzug wird man übrigens — wenigstens in Bezug auf die Porträts — hierin nicht erkennen dürfen; denn ein Teil der Individualität des Dargestellten wird hier, wenn auch gewiss nicht aus künstlerischer Schwäche, aber eben doch aus willkürlicher und hier nicht gerade sehr glücklich angebrachter Beschränkung unterdrückt. Die äusserste Charakteristik fehlt Trübner's Bildnissen mitunter recht fühlbar. Aber da wir unumwunden diesen Mangel, wenn wir so sagen wollen, eingestanden haben, dürfen wir den Hinweis darauf nicht unterlassen, dass Trübner sich stolz und mit Recht von jener ganz unberechtigten und im innersten Grunde wertlosen Schönfärberei ferne hält, die bis dahin in der deutschen Porträtmalerei an der Tagesordnung war. Er giebt freilich den Mann nicht ganz, aber er giebt nichts, was dieser nicht hat und schliesslich ist die Frage noch zu erwägen, ob ein Bildnis überhaupt den ganzen körperlichen und geistigen Charakter eines Menschen geben kann.

Wilhelm Trübner. Lady Macbeth
(Verlag von J. B. Obernetter, München.)

Wir haben oben von dem segensreichen Einfluss gesprochen, den Anselm Feuerbach auf Trübner's äusseren Lebensgang ausgeübt hat. Er hat auch die innere Entwicklung seines jungen Freundes stark beeinflusst. In Trübner's Kunst ist ein starker litterarischer Einschlag und vielfach berühren sich seine Interessen nahe mit den von Feuerbach so sehr bevorzugten Motiven. Gigantomachien und Amazonenschlachten spielen eine grosse Rolle, besonders gegen Ende der siebziger Jahre. Diese Werke sind ganz eigenartige Leistungen, denen gegenüber man schwer einen richtigen Standpunkt findet, weil sie eben aus widerstrebenden Interessen heraus entstanden sind, bei denen die feine geistige Bildung ihres Urhebers und seine rein malerischen Bestrebungen in Zwiespalt miteinander geraten sind. Muther hat sie kurzweg als Versündigungen bezeichnet, aber er hat damit kaum das Richtige getroffen, indem er nur auf den einzigen Umstand Bezug nahm, dass sie nicht so gut gemalt sind, wie Trübner's beste Arbeiten. Gerechter wäre es, zu sagen, dass in diesen historischen Kompositionen trotz der eklatanten zeichnerischen Mängel und trotz einer monotonen Formengebung, der Reiz des Gesamttones und die Fülle feiner Details der technischen Durchführung uns im einzelnen reichlich entschädigen für die Willkür und Launenhaftigkeiten des Ganzen. Heutzutage hat man freilich weniger Freude an den mythologischen Scenen, aber man denke nur daran, was damals auf diesem Gebiet gesündigt worden ist und man wird Trübner's Gigantomachien gerechter gegenüberstehen. Immerhin bleibt es eine Thatsache, dass eine gewisse Gleichgültigkeit gegen das Betonen der organischen Form, das Trübner überhaupt eigen ist, in ihnen besonders störend wirkt, um so mehr als er gerade in der Zeit, wo er diese mythologischen Scenen malte, einem breiten runden

Formenideal von wenig individuellem Leben huldigte. Er strebte damals nach besonders breitem Vortrag und einer Ausgleichung in den Details, die ihm nebensächlich dünkten, zu gunsten einer eindringlichen Typik. Was er nun damit zu leisten im stande war, das zeigt sein mit Recht berühmter Aufzug der Wachtparade. Gerade der Umstand, dass alle diese Gestalten von gleicher Abstammung zu sein scheinen, verhilft dem Bilde zu einer nachdrücklichen Wirkung. Ein kleiner Zug darf nicht übersehen werden. Im Vordergrunde zeigt ein der Musikkapelle in der dichten Reihe des Publikums voranziehender Schusterbub seine freche Zunge. Trübner liebt solche Scherze, die, ob gut oder nicht gut, jedenfalls unnötig sind. Es kommt in ihnen eine seltsame Naivität zum Ausdruck, die, weniger kräftig als Trotz, dieser Eigenschaft doch am nächsten verwandt ist. Kein anderer würde sich solche Zugaben zweifelhaften Wertes erlauben, aber nur wenige dürften sie sich erlauben. Die Wachtparade steht am Ende der ersten Periode, sie kündigt eine andere an, wo Trübner einen reiferen und reineren Stil besitzt, so wie ihn die Arbeiten der letzten Jahre besitzen, den er aber im Lärm des schon damals sehr aufgeregten Münchener Kunstlebens lange vergeblich anstrebte. Wir haben hier nicht die an Intriguen und Kämpfen reiche, sozusagen politische Geschichte der Kunst zu schreiben und übergehen diese Jahre. Trübner siedelte 1896 nach Frankfurt über.

Wilhelm Trübner. Amazonenschlacht
(Verlag von Dr. E. Albert, München.)

Er kam wieder in die Nähe seiner Heimat und wieder in die prachtvollen Landschaften des Neckarthales und des Taunusgebietes. Amorbach ist jetzt sein Lieblingsaufenthalt und spielt nun in seinem Schaffen die Rolle, die früher der Chiemseegau gespielt hat. Ohne sich gerade auf ein bestimmtes Gebiet mit unweiser Beschränkung zurückzuziehen, ist

Trübner nun vorzugsweise Landschafter geworden. Er malt noch Allegorien, z. B. Kaiser Wilhelm von Walküren geleitet, malt Porträts und köstliche Stillleben, aber er widmet sich hauptsächlich der Landschafterei. Diese neuen Landschaften, unter denen besonders die Heidelberger so brillant sind, unterscheiden sich von den früheren durch lichtere Helligkeit und vor allem durch geschlossenere Behandlung des einmal gewählten Motivs. Das Detail fällt immer mehr weg, so sehr, dass man es sogar störend empfindet, wenn Trübner gerade einmal aus irgend einer Laune einer Nebensache besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Der Stil seines älteren Jugendfreundes Thoma ist am nächsten mit seiner jetzigen Art verwandt und es scheint mir, dass er hiermit den Ton gefunden hat, der seinem Naturell am besten enspricht; denn Trübner ist trotz allem, was man so oft über ihn sagt, kein Naturalist und das Studium der Natur bietet ihm nur Anregungen zu Werken, die im übrigen freie Thaten seiner Erfindung und einer sehr bestimmten Anschauung über die Technik und Aufgabe der Malerei sind. Er malt ja wohl viel im Freien und davon rührt auch die klare Wirkung der Echtheit bei seinen Bildern her; aber er bindet sich nicht an die strenge Wiedergabe eines Natureindrucks, einer beobachteten Stimmung der Landschaft, für ihn ist vielmehr die Harmonie des Tones im Bilde das Wesentlichste. So steht er, der einerseits ein erfolgreicher Gegner der Pilotyschule und all ihrer Auswüchse gewesen ist, auch abseits von den Bestrebungen jenes konsequenten Naturalismus, der vor einigen Jahren geblüht hat und wohl bald wieder die Führung in unserer Kunst übernehmen wird. Der modernen Schule gehört er als einer ihrer ersten aber insofern eben doch an, als ihm die künstlerische, von allen Nebenrücksichten freie Inspiration die Grundlage der Thätigkeit bildet.

Dieser Auffassung hat er nun auch, um zum Schluss zu kommen, als Schriftsteller in freimütiger und höchst sympathischer Weise Ausdruck gegeben. Von ihm rühren zwei Schriften her, deren Wert eben so gross ist, wie ihr Umfang bescheiden. Die eine erschien 1892 anonym unter dem neutralen Titel: Das Kunstverständnis von heute; sie hatte, was man einen durchschlagenden Erfolg zu nennen pflegt. Trübner erwies sich in ihr als ein Denker voll origineller Selbständigkeit und als ein Beobachter von gründlicher Sachkenntnis. Er gab bald darauf eine zweite Schrift, mit seinem Namen gezeichnet, heraus, unter dem prägnanten Titel: Die Verwirrung unserer Kunstbegriffe. Wenn das erste Büchlein mehr von der Verkehrtheit des Laienurteils gesprochen hatte, so ging das zweite vor allem auf den Kernpunkt der Frage selbst ein, sie unter dem Gesichtspunkt betrachtend, dass akademisch gut und künstlerisch gut zwei ganz heterogene Begriffe sind. Dieser Grundsatz ist ja schon lange bekannt, aber man hat sich gewöhnt »akademisch« mit »veraltet« und »zopfig« zu verwechseln; man ist sich selbst in den Fachkreisen, sobald das praktische Handeln in Frage kommt, durchaus nicht darüber klar, dass in jedem Stil und in jeder Kunstrichtung das künstlerisch tote Element der eingelernten akademischen Fertigkeit sich zum Schaden der echten persönlichen Kunst breit zu machen liebt. Trübner's Stil arbeitet gerne mit originellen drastisch gewählten Vergleichen, die um dessentwillen, dass sie manchmal weit hergeholt erscheinen, an ihrer Richtigkeit und Wirksamkeit nichts verlieren. So sagt er z. B. auf Seite 14 wohl mit Bezug auf Leibl's bekanntes und seiner Zeit von den Vertretern der offiziellen Münchener Kunst viel angefeindetes Gemälde: Schreibt ein Maler unter ein Bild, das den höchsten Anforderungen entspricht »Drei Bäuerinnen in einer Kirche«, so hält das der ästhetisch verbildete Laie oder Maler für ein geistloses Kunstprodukt, wohingegen, wenn der Beschauer als Titel darunter liest »Bäuerinnen beten für ihre im Felde stehenden Angehörigen«, er es plötzlich für ein fesselnd interessantes und geistvolles Gemälde halten wird, auch ohne dass die geringste Aenderung an dem Bilde vorzunehmen gewesen wäre. Ein so klarer Kopf wie Trübner zieht aus dieser Anschauung, dass der Titel nichts mit dem Kunstwert an sich zu thun hat, natürlich alle Konsequenzen und so wendet er sich denn mit Recht gegen jene, die gegen die sogenannte Anekdoten- und Genremalerei in der letzten Zeit einen so thörichten Krieg geführt haben. Wenn nämlich der Titel auf den Wert des Kunstwerkes keinen Einfluss hat, so kann er ihn nicht steigern, aber er kann ihn auch nicht herabsetzen. Es scheint mir ein ganz besonderes Verdienst zu sein, dass Trübner diesen Satz so ehrlich vertreten und verfochten hat. Der Versuch der pseudomodernen Künstler und Kritiker, die Grenzen unserer Kunst so unnatürlich eng zu ziehen, wird wohl als gescheitert gelten dürfen, wenn Trübner's Anschauungen den Sieg davon tragen. So sind diese zwei kleinen Schriften, die eine Menge ähnlich wichtiger Fragen berühren, von mehr als gewöhnlichem Interesse, sie sind Thaten von reeller Bedeutung. Was an ihnen aber besonders wohlthuend wirkt, ist der Korpsgeist. Man spürt es bei der Lektüre, dass es ihrem Urheber darum zu thun war, die gute Sache der reinen Kunst zu fördern. Der Vergleich mit Whistler's, trotz aller persönlichen Animosität im Grunde doch so vornehm uneigennützigen Kampfschriften, stellt sich von selbst ein und Trübner steht neben Whistler als einer der redlichsten und verständigsten Vorkämpfer der echten Kunst des 19. Jahrhunderts.

EINE MARIENSTATUE STEFAN GODL'S

VON BERTHOLD DAUN

KAISER Maximilian hatte sich, weil die Gussarbeit des für sein Grabmal bestimmten Statuenschmuckes wegen der Saumseligkeit Gilg Sesselschreibers nicht recht in Fluss kam, an Peter Vischer gewandt, und dieser hatte im Jahre 1513 »zwei messene pillder« gegossen[1]). Diese beiden Standbilder des Nürnberger Rotschmiedes sind allgemein in König Theodorich und König Arthur erkannt[2]). Auch den vielseitigen Bildner Veit Stoss hatte der Kaiser ein Jahr später »etliche pilder aus messing« zu giessen beauftragt[3]). Aus dem heutigen Bestande der Erzfiguren in der Hofkirche zu Innsbruck lässt sich jedoch keine herausfinden, die die Kennzeichen von Veit's Kunstweise an sich trägt[4]). Dafür aber ist es möglich, mit Hilfe zweier von den in der dortigen Silberkapelle aufgestellten kleinen Bronzefiguren den Meister der an einem Pfeiler in der Sebalduskirche zu Nürnberg befindlichen Madonna aus Erz, die irrtümlich für eine Arbeit eines der Söhne Vischer's ausgegeben wurde[5]), zu bestimmen.

1) Ausserdem war bei Vischer noch mehr bestellt gewesen, denn in dem Schreiben des Kaisers an den Rat im Jahre 1513 heisst es »etlich messing pilder und anders zu liefern«. Vgl. Schönherr, Jahrbuch d. kunsth. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, p. 37, No. 5793. Ausser den 1000 fl., die Vischer 1513 für die beiden grossen Erzfiguren erhielt, wurden ihm 1517 noch andere Zahlungen geleistet. Weitere Arbeiten Vischer's lassen sich jedoch in der Hofkirche zu Innsbruck nicht entdecken.

2) Vgl. Seeger, Peter Vischer der jüngere. Theodorich wird wegen der gotischen Haltung dem Vater, Arthur, weil er die Bekanntschaft mit Renaissancefiguren voraussetzt, dem Sohne Peter zugewiesen. Diese letzte Ansicht ist nur mit Vorbehalt anzunehmen. Der noch nicht völlig von gotischer Befangenheit freie Theodorich, der an die Gestalt des hl. Mauritius am Magdeburger Grabmal erinnert, trägt deutliche Kennzeichen von des Vaters Arbeitsweise, und auch König Arthur wird, wenn auch unter dem Einfluss des Sohnes entstanden, doch als eigentliches Werk des Vaters gelten müssen, denn dieser blieb bis zu seinem Tode das Haupt der Giesshütte.

3) Vgl. Petz, Jahrbuch d. hunsth. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, p. 39. Wahrscheinlich waren sie auch für das Grabmal bestimmt.

4) Stoss hatte 1514 das Modell einer Figur in Arbeit. Ob er sie wirklich geliefert hat, lässt sich nicht feststellen. Aus Akten (abgedr. von Petz i. Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, p. 39) geht hervor, dass sich die Rotschmiede im Jahre 1514 über des Stoss Übergriff in ihr Handwerk beim Rate beklagten. Nach einigem Zögern bewilligte der Rat dem Stoss den Guss, weil er ein kaiserlicher Auftrag sei, verbot ihm aber, mehr zu giessen, als ihm übertragen sei. Inzwischen war dem Stoss die für eine Figur bereits hergestellte Form eingetrocknet, wofür er Entschädigung verlangte. Im September 1514 wurde ihm vom Rate ein Zwinger für den Guss überlassen. Ob der Guss gelang, ist unbekannt.

5) Vgl. Moritz Maximilian Meyer, Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschätze, Heft I, p. 33.

Zunächst gilt es, den Meister jener 23 kleinen, in der Silberkapelle aufbewahrten Heiligenfiguren festzustellen.

Drei Meistern war anfangs die Herstellung der das Kaisergrabmal umstehenden Figuren übertragen worden. Gilg Sesselschreiber lieferte den Plan dazu und die Zeichnungen für die Erzstatuen. Als der Büchsenmeister und Giesser Peter Leiminger (oder Löffler), der in der Giesshütte auf dem Gainsbühl (Büchsenhausen) den Guss der grossen Erzstatuen nach Sesselschreiber's Entwürfen in Angriff nehmen sollte, nach Vollendung eines Standbildes von der Arbeit am Grabmal zurücktrat[1]), wurden jenem Sesselschreiber für die Weiterführung der Gussarbeit im Jahre 1509 eine Giesshütte in dem eine halbe Stunde von Innsbruck gelegenen Örtchen Mühlau eingerichtet[2]). Als dritter war seit 1508 aus Nürnberg der Bronzegiesser Stefan Godl berufen, um in der Mitte der drei Landesfürstlichen Schmelzhütten neben andern Aufträgen des Kaisers 100 kleine Erzfiguren zu giessen, die auch für das Grabmal bestimmt waren, aber nicht alle zur Ausführung gelangten[3]). Nur 23 von den geplanten Figuren, die Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg darstellen, sind heute vorhanden.

Als deren Giesser wurden Löffler, Godl und Lendenstreich genannt; wie in den grossen Erzfiguren hätten sie auch in den kleinen um die Wette gearbeitet[4]). Allein diese Angabe erweist sich dem urkundlichen Material zufolge als irrig, und ebensowenig bestätigt sich die Notiz Otte's, dass diese Erzbilder vermutlich in Augsburg gegossen seien[5]). Nach dem Berichte des Hofmalers Kölderer waren vielmehr bis zum Jahre 1528 von Stefan Godl im ganzen 23 kleine Heiligenfiguren gegossen[6]). Diese Anzahl stimmt mit dem heutigen Statuenbestande überein. Weil ferner der Büchsenmeister Gregor Löffler erst seit 1548 goss und der Münchner Hans Lendenstreich erst vom Jahre 1570 am Grabmal thätig war, würden wir berechtigt sein, ohne Bedenken die vorhandenen 23 Figuren für Werke Godl's zu halten, wenn die von Kölderer angeführten Heiligennamen

1) Löffler goss 1509 die erste Statue, Chlodwig.

2) Sesselschreiber goss im ganzen elf Statuen: Ferdinand von Portugal, König Philipp, Herzog Ernst, Theodobert, Eleonora, Cimburgis, König Rudolf, Elisabeth, Maria von Burgund, Kunigunde, Ladislaus.

3) Auch diese sollten um das Grabmal stehen.

4) Vgl. die Vorrede zu den »Abbildungen der dreiundzwanzig bronzenen Statuen, welche auf dem mittleren Bogen der Hofkirche aufgestellt sind, gezeichnet von Johann Georg Schädler und gestochen von Joseph Schönherr«.

5) Vgl. Otte, Handbuch der christlichen Archäologie, Bd. II, p. 646.

6) Vgl. Schönherr, Jahrb. d. kunsthist. Sammi. d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. III, No. 3010, 3011.

mit denen der Bronzefiguren identisch wären[1]). Dies indessen trifft nicht zu. Siebzehn der vorhandenen Erzbilder zeigen am Sockel den Namen[2]), während die übrigen sechs keine Inschrift tragen. Unter diesen 17 benannten Erzfiguren befinden sich auffälligerweise vier — es sind Albertus, Doda, Pharahildis, Reinbert —, die Kölderer's Verzeichnis nicht kennt, weshalb man einen andern Meister als Godl für sie anzunehmen geneigt sein könnte. Vergleicht man sie aber mit den dreizehn beglaubigten, so ist trotzdem zweifellos, dass Godl sie gegossen hat, ebenso wie die sechs unbezeichneten Figuren. Die von Kölderer nicht angeführte Pharahildis stimmt stilistisch mit der von ihm genannten Oda überein[3]) (siehe Abb. 1 u. 2), und das gleiche gilt von dem beglaubigten Chlodwig und dem unbezeichneten Bischof mit dem Fisch (hl. Ulrich? siehe Abb. 3 u. 4). Gehören demnach alle 23 Figuren dem Stefan Godl an, so muss sich entweder Kölderer im Verzeichnis bei den Namen der Heiligen, zu denen er, wie er ausdrücklich erwähnt, die Entwürfe geliefert habe, geirrt haben, oder Godl könnte falsche Namen auf die Sockel gesetzt haben.

Abb. 1. Pharahildis *Abb. 2. Oda*
von Stefan Godl

Der Rotschmied Stefan Godl war wahrscheinlich Tyroler und aus Hötting oder Hall gebürtig, denn in diesen nahe Innsbruck gelegenen Orten kommt der Name Godl in den achtziger Jahren des 15. Jahrhundert urkundlich öfter vor[4]). In Nürnberg war Stefan ansässig, als 1508 Kaiser Max ihn zur Mitarbeit am Grabmal aufforderte, weil die Verhandlungen mit Peter Vischer, nach der Hauptstadt Tyrols überzusiedeln, erfolglos geblieben waren. Zugleich hatte der Kaiser mit der Berufung Godl's nach Innsbruck im Sinne, durch diesen eine Erzgiesserschule für Tyroler einzurichten. Es wird demnach Stefan Godl seine Ausbildung im Erzguss ausserhalb Tyrols empfangen haben, und die Vermutung liegt nahe, dass er sich in der Vischer'schen Werkstatt, die damals den weitesten Ruf genoss, zum Meister heranbildete. Wenn ihn Neudörffer in seinen Aufzeichnungen über Nürnberger Künstler auch nicht nennt, so muss Godl dennoch in Nürnberg seine Werkstatt besessen und Gesellen beschäftigt haben[1]). Weil der für sich still arbeitende Meister 1508 nach Innsbruck übersiedelte, ohne in Nürnberg durch ein grösseres Werk sein Andenken befestigt zu haben, ist es erklärlich, dass Neudörffer, der erst 1547 seine Aufzeichnungen machte, von ihm keine Kunde hatte. Durch Vischer selber mag der Kaiser auf den tüchtigen Erzgiesser aufmerksam geworden sein, und dieser täuschte dessen Erwartungen keineswegs. Vom Erzherzog Ferdinand, dem Statthalter von Tyrol seit 1522 und spätern Kaiser, ward ihm so grosse Anerkennung zu teil, dass ihn dieser im Jahre 1525 den geschicktesten Bildgiesser nannte und seinen Metallguss für sauberer als den der Augsburger Giesser erklärte. Um Godl's Geschick beweisen zu können, trug er ihm 1526 auf, die einen Ellenbogen hohe Gestalt eines nackten Mannes zu giessen und darauf alle seine Kunst zu verwenden[2]).

Nachdem Stefan Godl an der Herstellung der kleinen Heiligenfiguren, von denen nach Kölderer's Bericht bis 1518 neunzehn fertig waren, seine Tüchtigkeit bewiesen hatte, war ihm im selben

Abb. 3. Chlodwig *Abb. 4. Bischof m. d. Fisch*
von Stefan Godl

1) Die Namen sind: Cleodopeus, Liennhardt, Verreolus, Modericus, Tharsiczia, Oda, Adlgundis, Waldedrudis, Lanndric, Madlwartha, Firminus, Venannczius, Gwido, Ermelindis, Wandrillus, Rega, Simprecht, Rotlandus, Steffan, Jos, Reichardus, Ulrich, Maximilianus.

2) Adelgund, *Albertus, Doda,* Ermelindis, Guido, Imprecht, Jos, Landric, Chlodwig, Oda, *Pharahildis,* Richard, *Reinbert,* Roland, Stephan, Venantius, Waldrudis.

3) Vgl. auch Albertus mit Waldrudis, Reinbert mit Stephan.

4) Vgl. Schönherr, Allg. deutsche Biographie, Bd. IX, p. 319.

1) Mit drei Gesellen und seinem Werkzeug kam er nach Innsbruck.

2) Das »Kunstbild« wurde gegossen, ist jedoch verschollen. Wahrscheinlich fand es beim Kaiser gute Aufnahme, denn die Beziehungen Godl's zum Kaiser waren in der Folgezeit die besten.

Abb. 5. Gudula von Stefan Godl in Innsbruck

Jahre seit Sesselschreiber's Entlassung auch der Guss grosser Figuren übertragen worden. Bis zu seinem Tode im Jahre 1534 hatte der fleissige Meister zum Teil nach Sesselschreiber's Entwürfen 17 grosse Statuen gegossen[1]). In ihnen zeigt sich Godl als besonders geschickter Giesser, und sie verdienen vor den Erzfiguren Sesselschreiber's entschieden den Vorzug[2]). Sesselschreiber's Gestalten stehen meist unbeweglich mit gespreizten Beinen da oder setzen den linken Fuss vor. Ausdruck und Haltung sind starr. Godl wusste seinen Figuren eine bei weitem freiere Bewegung zu verleihen, und wenn auch sie noch den Übergangsstil von Gotik zur Renaissane zeigen, so kommen doch in ihnen die Renaissancegedanken kräftiger zum Ausdruck als in den mehr gotisch befangenen Werken Sesselschreiber's, ja sie erwecken sogar den Eindruck der Lebendigkeit. Godl's beste Leistung ist wegen der ungezwungenen Bewegung der Arme und Beine und wegen des leicht zur Seite geneigten ausdrucksvollen Porträtkopfes Philipp von Burgund, der in der ganz freien Haltung und lebendigen Wirkung vielleicht Vischer's Theodorich übertrifft. Vergleicht man die Skizze Sesselschreiber's mit dem Standbilde, so wird bei Godl die Überlegenheit in der künstlerischen Auffassung deutlich, während Sesselschreiber's Vorzug mehr in der Durchbildung des dekorativen Details und in der feinen Ausarbeitung des aus gotischem Geäst und Laubwerk bestehenden Ornaments liegt[1]).

1) Godl's Werke sind: Rudolf von Habsburg, Herzog Leopold III., Philipp von Burgund, Kaiser Friedrich III., Erzherzog Sigmund, Karl der Kühne, Herzog Friedrich IV., Maria Bianca, König Albrecht I., Johanna von Spanien, Herzog Albrecht der Weise, Margaretha, Leopold der Heilige, Kaiser Albrecht II., Elisabeth, Ferdinand von Aragonien, Gottfried von Bouillon.

2) Abgebildet i. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., Bd. XI, 1, p. 173.

Abb. 7. Marienstatue von Stefan Godl in der Sebalduskirche in Nürnberg

Abb. 6. Ermelindis von Stefan Godl in Innsbruck

Wie Sesselschreiber beschäftigte auch Godl seinen Bildschnitzer, der nach den gegebenen Zeichnungen die Holzmodelle anfertigte. Nach den Urkunden zu schliessen, scheint Leonhart Magt der einzige Modelleur Godl's gewesen zu sein[2]). Ob er auch die Modelle für die kleinen Erzbilder geschnitzt hat, ist nicht bekannt. Aus den Berichten Kölderer's geht nur hervor, dass dieser die Zeichnungen dazu geliefert hat. Jörg

1) Mit Unrecht erkennt Schönherr in Godl keine Künstlernatur, sondern nur einen trefflichen Giesser.

2) 1529 wurde er vom Erzherzog Ferdinand, der damals König von Ungarn war, auf Lebensdauer als Schnitzer angestellt.

Kölderer war ein vielseitiger Tyroler Meister und beim Kaiser Max als Hofmaler[1]) und Hofbaumeister thätig. Neben den Zeichnungen, die er zum Triumphwagen Maximilian's machte, ist sein Anteil am Grabmal seine verdienstvollste Leistung. Nicht nur die Zeichnungen zu den kleinen Figuren entwarf er, sondern fertigte nach der Entlassung Sesselschreiber's auch Zeichnungen für die grossen Statuen an und hatte den grössten Einfluss auf die Grabarbeit.

Die 23 kleinen Figuren stehen den grossen in keiner Weise nach, einige von ihnen sind diesen an künstlerischem Werte gar überlegen. Bei eigenartig kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch Schlichtheit des Stiles und würdige Fassung vorteilhaft aus«[2]). Mehr als in den grossen Standbildern wirkt bei einigen gotische Tradition nach, während andere feines Verständnis für Renaissanceformen bekunden. Ermelindis[3]) und die Gudula[4]) (Abb. 5 u. 6) benannte Gestalt fallen besonders durch strenge altertümliche Auffassung auf[5]) und haben so viel Ähnlichkeit mit der Marienstatue[6]) in der Sebalduskirche (Abb. 7), dass auch sie nur von Godl gegossen sein kann.

Schlagende Analogien zur Nürnberger Bronzefigur bietet die gebrochene Gewandung der Gudula. Beidemal ist der mit einer Ornamentborde umsäumte Mantel in ähnlichen scharfen Brüchen drapiert und analog über der Brust zusammengehalten. Bei allen drei Statuen kehrt auf dem Kleide das geästelte Muster wieder. Die Durchbildung der Hände mit den spitz auslaufenden Fingern ist gleich, und der Typus der Ermelindis kommt dem der Maria nahe. Mund, Nase und Kinn zeigen dieselben Formen, die Augenlider sind lang gezogen, und das untere Lid ist von einer scharfen Falte durchfurcht. Sonst zeigen die nackten Teile derbe Formen, und die Beine des Kindes könnten zu plump erscheinen. Der Mantelbesatz bei den Innsbrucker Figuren zeigt Renaissanceornamente, während er bei der Sebalder Madonna noch aus gotischem Blattwerk besteht. Deshalb möchte man letztere als älteste annehmen, wenn nicht der darunter befindliche Holzsockel mit dem Stifterwappen auf eine spätere annähernde Datierung führte. Das Wappen ist zweifellos das des Melchior Pfinzing, des bekannten Verfassers des Teuerdanks, der Propst bei St. Sebald in Nürnberg und bei St. Alban in Mainz war. Das obere der vier Wappenfelder rechts zeigt den hl. Sebaldus, das untere links das Familienwappen der Pfinzing, die Felder links oben und rechts unten tragen beide den Esel von St. Alban[1]). Melchior Pfinzing war Propst bei St. Sebald von 1512—1521. In diesem Jahre legte er in Nürnberg sein Amt nieder, weil er der lutherischen Sache abgeneigt war, und zog unter Zusicherung eines Gehaltes von 100 fl. nach Mainz, wo er bereits 1518 zum Propst des Ritterstiftes St. Alban ernannt war und wo er von 1521 ab bis zu seinem Tode 1535 lebte. Nach den vereinigten Wappen des hl. Sebald und des Esels von St. Alban liesse sich die Stiftung der Statue in den engen Zeitraum von 1518—1521 begrenzen. Vom Jahre 1519 ab stockte nach dem Tode des Kaisers Max die Arbeit am Grabmal. Weil die Regierung zu Innsbruck dem Meister bis auf weitere Verfügung nur den bisherigen Wochenlohn bewilligen konnte, reiste Godl im Juni 1520 nach Augsburg, um sich an den dort weilenden Hofrat zu wenden. Seine Bemühungen blieben indessen vergeblich, weshalb er im Mai 1521 beschloss, dem Kaiser Karl V. in Worms, wo dieser zum Reichstage eingetroffen war, seine Angelegenheit vorzutragen. In der Zwischenzeit ist ein Aufenthalt in Nürnberg wohl denkbar, und Pfinzing kann damals bei Godl die Marienstatue bestellt haben.

Wenn die Entstehungszeit der Marienstatue sich auch nur vermuten lässt, so ist sie aber jedenfalls ein Werk Stefan Godl's. Damit ist die falsche Ansicht Meyer's, sie sei von einem Sohne Vischer's gegossen, beseitigt. Diese Zuweisung musste überdies bedenklich erscheinen, da schon von 1509 ab in Vischer's Werkstatt nur in Renaissanceformen gegossen wurde und um 1520 Werke entstanden wie das Tucher-Epitaph[2]) im Regensburger Dom mit der Darstellung des cananäischen Weibes, auf dem Formen der Florentinischen Frührenaissance verwendet sind. Die Sebalder Madonna aber zeigt von dem neuen Geschmack noch nichts.

1) Kölderer, seit 1501 Hofmaler, malte in dem früheren berühmten Wappenturm auf der Burg in Innsbruck, dann in der Burg selbst, im Schloss Runkelstein und im Jagdschloss Runkelstein.

2) Vgl. Kugler, Handbuch d. Kunstgesch., 1859, Bd. II, p. 747.

3) 65 cm hoch. Im Verzeichnis Kölderer's ist sie genannt.

4) 66 cm hoch. Von Schädler ist sie Gudula benannt.

5) Deshalb möchte man sie als frühe Gussarbeiten bald nach Godl's Berufung ansetzen. Ob Godl die Modelle hierzu selbst gefertigt hat, so dass die 23 kleinen Statuen seinen Stilwandel von Gotik zur Renaissance zeigen, oder ob die Verschiedenheit auf mehrere Schnitzer zurückzuführen ist, bleibt unentschieden.

6) 84 cm hoch, der Sockel 20 cm hoch.

1) Vgl. Siebmacher's Wappenbuch, neue Auflage, Bd. I, 5. Abs., 2. Reihe.

2) 1521 gearbeitet. Das Relief stellt nicht die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus vor! Vgl. m. Bem. im Rep. f. Kunstw. XXI. Bd., 3. Heft.

DIE NEUEN AUSGRABUNGEN IN POMPEJI

DIE Casa de' Vetti, die Casa nuova, welche seit 1896 als Hauptpunkt in Pompeji gilt, ist nicht abgesetzt und wird so bald nicht abgesetzt werden, weil die grosse Zahl der Bilder, die noch dazu verhältnismässig gut erhalten sind, und vor allem das im Schmuck seiner Marmorwerke und des frischen Grüns prangende Peristyl das Haus vor andern für alle Pompejibesucher interessant erscheinen lassen. Aber eine gewisse Konkurrenz wird ihr doch durch das jetzt eben ausgegrabene Haus im vierten Häuserblock der fünften Region bereitet werden, einmal, weil hier gleichfalls eine grosse Zahl höchst interessanter Bilder erhalten sind, andererseits, weil hier durch Wiederherstellung des Daches über dem tuskanischen Atrium die Frage nach dessen Gestaltung in der verständlichsten Weise, durch eine demonstratio ad oculos, beantwortet wird. Das neue Haus liegt nördlich von der Nolanerstrasse, es ist von Osten, von der Rückseite aus, zugänglich, da die Hauptthür, im Westen, nach einem noch unausgegrabenen Terrain führt. Man gelangt deshalb zunächst in das Peristyl, dessen Gartenanlagen nur an der Südseite von Säulen begrenzt wurden, während an den andern Seiten die Hausmauern die Grenze bilden. Die Nord- und Ostseite des Peristyls sind mit Jagdscenen ausgeschmückt; das erste der dahin sich öffnenden Zimmer weist nur unbedeutende Malereien auf, die hier keine Erwähnung verdienen, anders steht es mit dem zweiten in gleicher Flucht liegenden Zimmer; hier sieht man auf den schwarzen Feldern der Wände fliegende Eroten und als Mittelbild Europa, die vom Zeusstier durch die Meereswogen getragen wird; sie ist bis auf ein untergelegtes gelbes Gewand nackt dargestellt und sitzt nicht, sondern hängt fast an der Seite des Stiers, der nach ihr den Kopf umwendet. Auf ein zweites Liebesabenteuer des Zeus geht auch das Hauptbild der zweiten Wand, hier war die Bestrafung der Danae durch ihren Vater dargestellt, der Augenblick, wo sie von ihm in den Kasten eingeschlossen werden soll. Erhalten ist nur der Kasten und ein Sklave, der dessen Deckel offen hält. Das dritte Bild endlich stellt ein Liebesabenteuer des Poseidon dar, man sieht den Rest einer sitzenden in weissblaues Gewand gekleideten Frau und darüber den linken Arm des Poseidon mit Dreizack. Das darauffolgende Zimmer mit breiter Öffnung nach dem Peristyl zeigt schwarzen Sockel und darüber gelbe, rot umrahmte Felder; die zur Ausschmückung dienenden fliegenden Figuren sind

Abb. 1. Pyramus und Thisbe

fast ganz zerstört. Das sich daran anschliessende kleine Zimmer mit abwechselnd grünen und roten Feldern zeigt zwei Gemälde erhalten, links Dionysos, der sich auf einen die Kithara spielenden Silen stützt (dies ist ein in Pompeji sehr häufiges Motiv, das gerade in der nächsten Umgebung des Hauses sich mehrfach wiederholt), und ihm gegenüber Pyramus und Thisbe, genau nach der bekannten Erzählung Ovid's. Schon einmal war dies Bild in Pompeji aufgefunden worden (Engelmann, Ovidatlas Taf. VI, 39, ein Mädchen stösst sich über dem Leichnam eines Mannes dessen Schwert in die Brust), allein gegen Mau, Pompeji S. 478), bleibt es doch das nächstliegende, vorauszusetzen, dass der Maler direkt durch die Ovidische Erzählung zu seinem Gemälde veranlasst ist. — Das Bild der dritten Wand ist bis auf geringe Spuren verloren gegangen.

Aus dem Peristyl gelangt man durch eine breite Öffnung (die so wie bei der Casa Vettiorum jetzt durch eine ergänzte durchbrochene Holzthür geschlossen ist) in das Tablinum, neben dem ein schmaler Gang in das Atrium führt. Hier im Tablinum sind zwei Bilder angebracht, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenken; das eine wird ge-

Abb. 2. Venus und Mars

die Deutung auf Pyramus und Thisbe waren Zweifel erhoben worden: dass diese unberechtigt sind, wird durch das neue Bild (Abb. 1) deutlich erwiesen, denn hier ist nicht nur das bustum Nini und der Maulbeerbaum wie auf dem andern Bilde dargestellt, sondern es fehlt auch nicht die Löwin, die sich oben rechts entfernt, und das von ihr mit Blut besudelte gelbe Gewand der Thisbe, das in Pyramus den Gedanken an den Tod der Geliebten hervorgerufen hatte. Es wäre ja denkbar, dass sowohl die Erzählung Ovid's als auch das pompejanische Wandgemälde auf eine gemeinsame ältere Quelle zurückgehen, aber da Ovid in Pompeji genügend gekannt war (unter den in die Wände eingekratzten Inschriften finden sich vielfach Anspielungen auf Ovidverse, vergl. Overbeck-

wöhnlich als Sposalizio di Venere e Marte bezeichnet, man sieht links Venus sitzen, hinter der Mars steht; rechts davon steht Amor mit dem Bogen (bei der Gestaltung dieser Figur hat der Maler sich offenbar von der bekannten Marmorstatue des sog. Eros mit dem Bogen beeinflussen lassen), unweit von ihm sitzen zwei Frauen, die wohl als Dienerinnen der Venus bezeichnet werden können. Den Hintergrund nimmt ein grosses mit Matratzen bedecktes Lager ein, dessen Kopfteil nicht perspektivisch verkürzt ist, wie er es eigentlich sein sollte, so dass man durch diesen Fehler zuerst Schwierigkeit findet, das Ganze zu verstehen. Jenseits des Bettes gewahrt man eine geöffnete Thür, durch die Merkur mit zwei Göttinnen in das Zimmer tritt. Merkwürdig ist bei diesem Bilde die bis in das

Kleinste hinein sauber durchgeführte aber etwas steife Zeichnung, die unwillkürlich an die Miniaturen des Mittelalters erinnert (Abb. 2).

Die gegenüberliegende Wand zeigt als Mittelbild einen von zwei mit Bändern und Blumen geschmückten Stieren gezogenen Wagen, auf dem eine Kline ruht; auf dieser liegt Dionysos mit Ariadne, beide bekränzt mit Epheublättern und Epheutrauben (Abb. 3). Dionysos lehnt den linken Arm auf die Lehne der Kline, indem er in der Hand einen Thyrsus hält; den rechten mit einem Armband geschmückten Arm streckt er weit aus, mit einem Becher in der Hand. Vor den Stieren stehen zwei Mänaden, von denen die eine dem Betrachter den Rücken zuwendet; sie schlägt mit beiden erhobenen Händen die Cymbala, die Klangbleche, zusammen. Beide schauen nach links, wo Silen auf einem Maultier reitet und mit der rechten Hand mühsam einen Becher zum Munde zu führen scheint, ein Tympanon hängt vom Maultier herab; neben ihm steht ein dunkelfarbiger Mann, der zwei lange Flöten in den Händen hält, in die er mit aller Macht hineinbläst. — Zu beiden Seiten dieser Mittelbilder sind Uferansichten gemalt, Säulenhallen und andere Gebäude, auf dem Wasser bewegen sich meist Boote mit mehreren Ruderern.

Abb. 3. Triumphzug des Bachus

In gleicher Höhe mit dem Tablinum, doch nur vom Atrium aus zugänglich, liegt ein Zimmer, das links als Mittelbild den in Pompeji so zahlreich vertretenen Narcissus zeigt (ein Jüngling betrachtet sein im Wasser wiedergespiegeltes Bild), während die rechte Wand mit der sogenannten »Carità romana« verziert ist. In einem Gefängnis, in das durch ein vergittertes Fenster ein breiter Lichtstreifen fällt, sitzt Pero (so ist sie inschriftlich bezeichnet) und reicht ihrem greisen zum Hungertode verurteilten Vater Micon (auch dieser Name ist beigeschrieben) die Brust Links oben ist durch ein Epigramm von drei Distichen die Darstellung bezeichnet; leider sind die Buchstaben vielfach abgescheuert, so dass eine sichere Lesung bis jetzt nicht gefunden ist. Nur um den Sinn zu zeigen, den die Verse gehabt haben müssen, erlaube ich mir die Verse auszufüllen, indem ich das Unsichere in Klammern setze:

Quae parvis mater natis alimenta parabat,
Fortuna in patrios vertit iniqua cibos
(Erigit ut) locus est tenui cervice seniles
(Artus et) venae lacte fluente (bibit)
(Verbis at)que simul voltu fricat illa Miconem
Pero tristis: inest cum pietate pudor.

Auf Deutsch:

Was sonst Säuglingen nur die Natur zu spenden bestimmt hat,
Das beut, weichend der Not, Pero dem Vater jetzt dar.
Nur mit Mühe erhebt der Greis die wankenden Glieder
Und von Hunger gequält saugt er die strömende Milch.
Tröstend mit Wort und mit Blick spricht Mut ein Pero dem Micon
Traurig in all ihrem Leid, fromm und doch schamhaft zugleich.

Das Atrium, das genau so wie das Peristyl, auf der Nordseite von der Hausmauer begrenzt wird, ist zum Nutzen des Beschauers wieder mit seinem Dach versehen worden. Man sieht also die zwei Balken, die als Träger des nach der Mitte, dem Compluvium, sich senkenden Daches erscheinen (atrium tuscanicum); das ganze Gebälk, ebenso wie die zur Deckung verwandten Ziegel, sind genau antiken Mustern nachgeahmt. Dass das Dachwerk von unten nicht sichtbar, sondern durch eine horizontale Decke verdeckt war, zeigen die für die horizontalen Balken dienenden Löcher in der Wand deutlich an. Neben dem Impluvium ist wie gewöhnlich der Marmortisch erhalten. Vom Atrium aus zugänglich liegt, an Stelle der sich Gegenwand ist Theseus und Ariadne dargestellt; zwischen beiden ist eine Erhöhung, auf die Theseus seine Gewänder und die Keule abgelegt hat; er ist im Begriff, den Schwertgurt über den Kopf zu heben, d. h. sich zum Kampf mit dem Minotaurus zu rüsten, während rechts Ariadne, in violettem Untergewand und weisslich-grünblauem Himation mit Stephane im Haar, in der vorgestreckten linken Hand einen Knäuel hält, dessen lose herabhängenden Faden die rechte Hand gefasst hat. Im Hintergrund ist der Bau des Labyrinths angedeutet. Der Stoff ist schon mehrfach in Pompeji behandelt, aber nirgends sind die Details in solcher Klarheit erhalten wie gerade in dem neuen Haus. Aber das wichtigste Bild ist ohne Zweifel das

Abb. 4. Ermordung des Neoptolemos in Delphi

sonst in der ganzen Breite öffnenden Ala, rechts, nach Süden also, ein Zimmer, dessen Wandschmuck noch ganz gut erhalten ist. In der Mitte der Ostseite ist die Schmückung der Venus dargestellt. Eine Frau mit nacktem Oberkörper, deren Schenkel von einem gelben mit breitem braunem Saum versehenen Gewand umhüllt wird, sitzt en face, indem sie mit der rechten Hand das Gewand über den Rücken und die rechte Schulter emporzieht; mit der linken Hand greift sie nach einem grossen, von einem sitzenden Mädchen ihr vorgehaltenen runden schildförmigen Spiegel, wie um ihn zurechtzurücken. Hinter ihr steht ein jugendlicher mit gelbem Chiton und grünlich-blauem Himation bekleideter Mann, wohl Mars (sein Schild dient wohl als Spiegel), und eine Frau, die nach links aus dem Bilde herausblickt, als fürchte sie von dort her eine Überraschung. — Auf der im südwestlichen, vom Atrium aus zugänglichen Raum, einem Triklinium, sichtbare. Gleich auf der linken Eingangswand gewahrt man ein grosses wohlerhaltenes Bild, das den Tod des Neoptolemos in Delphi darstellt. Der Sohn Achill's war, so erzählt man, nach Delphi gegangen, um dort den Gott Apollo wegen der Ermordung seines Vaters zur Rechenschaft zu ziehen (die Tötung des Achilleus vor Troja sollte mit Hilfe des Apollo geschehen sein), oder um sich mit dem Gott auszusöhnen. Dort in Delphi wurde Neoptolemos aber von Orestes, dem er die Braut Hermione weggenommen hatte, unter Beihilfe der Delphier erschlagen. Dies ist hier dargestellt (Abb. 4): Vor einem viersäuligen Heiligtum, von dem Guirlanden herabhängen und in dessen Interkolumnien Schilder aufgehängt sind, einem Apolloheiligtum, wie der gewaltige Dreifuss auf der linken Seite andeutet, soll

zur Versöhnung des Gottes von Neoptolemos ein Stieropfer dargebracht werden: alle Teilnehmer sind bekränzt, der Stier ist zugegen, schon naht sich die Priesterin mit dem dreibeinigen Opfertisch und der Schale, in der die zum Opfer nötige Gerste aufbewahrt wird, da stürzt Orestes mit dem kurzen Schwerte, das er aus der Scheide gerissen hat, auf Neoptolemos los, indem er die Priesterin umreisst, und sucht ihm das Schwert in die Seite zu stossen. Umsonst hat sich der bedrohte Jüngling auf den Altar geflüchtet, der sonst dem Schutzflehenden Sicherheit zu gewähren pflegte; während er mit den unbewaffneten Händen den Orestes von sich fern zu halten versucht, bohrt ihm ein Delphier, der von links her kommt, einen Speer in den Unterleib, ja der Gott selbst, im Hintergrund links vor dem Dreifuss, hat seinen Pfeil oder Wurfspeer zum Wurfe bereit erhoben. Der Stier rast vor dem Tempel befreit davon, und eine Schlange eilt nach links auf den Dreifuss und Lorbeerbaum zu, um sich dort zu verbergen.

Wie öfter (vergl. oben bei dem Sposalizio di Venere) ist auch hier die Perspektive nicht gut durchgeführt, so dass die Thür, die aus der Vorhalle zur Tempelcella führt, ganz ohne Verkürzung erscheint. Natürlich ist nicht daran zu denken, dass man aus dem Bilde etwas Thatsächliches über die Gestaltung des Delphischen Heiligtums lernen könnte, das würde schon die Zahl der Säulen beweisen, wenn man nicht von vorn herein wüsste, dass die Alten weit davon entfernt waren, in solchen Dingen historische Treue zu verlangen.

Das neue pompejanische Bild ist nicht nur dadurch interessant, dass es das erste ist, welches diesen Stoff darstellt, sondern viel mehr noch dadurch, dass es bei ihm möglich ist, mit Bestimmtheit auf eine ältere Quelle hinzuweisen. Im Museo Jatta zu Ruvo ist nämlich ein Vasenbild vorhanden (Abb. 5), das entschieden mit unserm Wandgemälde auf eine gemeinsame Quelle zurückgeht; wie hier sieht man dort den Tempel und Dreifuss im Hintergrund, Neoptolemos hat sich mit der Schwertwunde auf den Altar geflüchtet und wird dort nicht nur von Orestes, der sich hinter dem Omphalos verborgen hat, sondern auch von dem Delphier, dessen Name Machaireus angegeben wird, bedroht; nur insofern ist ein Unterschied, als auf dem Vasenbild Apollon ruhig mit dem Bogen dasitzt, während er auf dem Wandgemälde den Speer zu schleudern im Begriff ist. Das neue Bild ist jedenfalls berufen, bei der Frage nach den Vorlagen der pompejanischen Wandmaler eine eingehende Rolle zu spielen.

R. ENGELMANN.

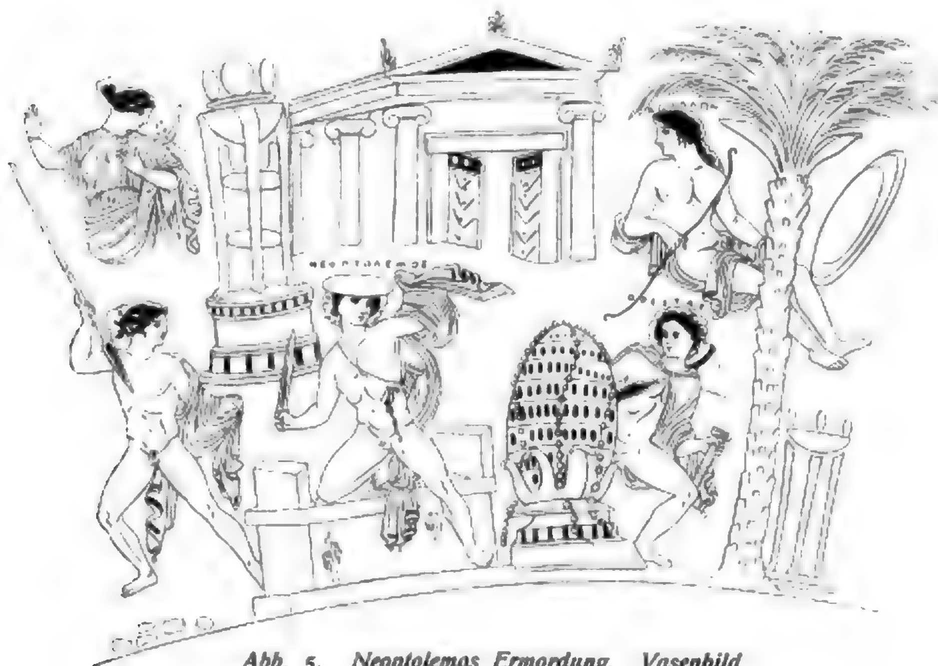


Abb. 5. Neoptolemos Ermordung. Vasenbild

ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Im Jahre 1882 übernahm es Adolf v. Menzel, das Dekor zu einem Tafelservice zu schaffen, das die Berliner Porzellanmanufaktur zur Silberhochzeit des Kronprinzen-Paares ausführte. Heute bewahrt die Kgl. Nationalgalerie Menzel's Originalaquaralle, deren eines dank dem Interesse, das der Meister dem Dreifarbendrucke bezeigt, in getreuer Nachbildung unser heutiges Heft ziert.

Der kleine St. Hubert, der mit drolligem Siegesbewusstsein den Fuss auf das erlegte Wildpret setzt, schmückt die Bratenschüssel; auf dem Deckel der Suppenterrine erwehrt sich ein nacktes Bengelchen der ihn hart bedrängenden Wespe. Auf einem anderen Blatte scheinen alle Teufel in der Küche los zu sein: Koch und Küchenjungen flattern in toller Lustigkeit zwischen Kellen und Spiessen umher. Besonders hübsch ist aber das Dekor der Obstteller, wo ein entzückendes Paar des schwarzen Erdteils einen Ananas hält; in der Blätterkrone wiegt sich ein geflügelter brauner Knabe, während ein weisses Bübchen die saftige Walderdbeere herbeiträgt.

Die Aquarelle sind mit echt Menzel'scher Finesse ausgeführt. Der Meister selbst gedenkt dieser kleinen anmutigen Gelegenheitsschöpfungen mit besonderer Vorliebe.

* * *

Über *Max Roeder's* Talent, das »Römische« im feinsten Sinne mit der Radiernadel wiederzugeben, haben wir schon im Januarhefte des verflossenen Jahrganges ausführlich gesprochen. Heute gilt es nur auf seine neue bei Emil Strauss in Bonn erschienene Publikation »Aus den Villen Roms und der Campagna« aufmerksam zu machen, die aus sieben Blättern mittleren Formates besteht.

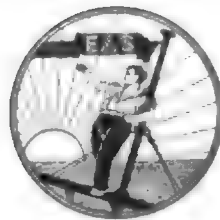
Da die Platten nach Abnahme weniger Frühdrucke vernichtet worden sind, so mussten wir uns mit einer heliographischen Nachbildung eines der schönsten Blätter begnügen, um den Lesern eine Anschauung der Stimmung zu geben, die Roeder's neuem Werke eigen ist.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

ZWÖLFTER JAHRGANG



LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1901.

Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des zwölften Jahrgangs.

Spalte

Grössere Aufsätze

Der Kunsthistorische Kongress in Lübeck. Von *J. Neuwirth* 1. 33
Der erste deutsche Tag für Denkmals-Pflege in Dresden. Von *O. M.* 17
Die Secessionsausstellung in München. Von *Arthur Weese* 24
Die Eröffnung des Wallace-Museums in London. Von *O. v. Schleinitz* 49
Die neueste Eycklitteratur. Von *Ludw. Kaemmerer* . 65
Das neue Künstlerhaus in Leipzig. Von *Becker* . 81
Der Meister von Königslutter in Italien. Von *P. J. Meier* 97
Zwei neue Memling-Monographien. Von *Karl Voll* 113
Wilhelm Leibl. Von *Paul Warncke* . . . 129
Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Von *Gustav Brandt* 130
Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients. Von *Georg Swarzenski* 145
D. Pfenning und der Tucheraltar zu Nürnberg. Von Dr. *S. Grafen Pückler-Limpurg* 161
Die Düsseldorfer Aquarell-Ausstellung. Von *P. C.* 177
Arnold Böcklin. Von *M. G. Z.* 193
Römische Korrespondenzen. Von *E. St.* 209
Sizeranne's Werk über zeitgenössische englische Malerei. Von *O. von Schleinitz* 225
H. W. Mesdag. Zum 23. Februar 1901. Von *Johan Gram* 241
Pariser Brief. Von *Karl Eugen Schmidt* . 244. 305. 472
Zu dem Werke des Hubert van Eyck. Von *Otto Seeck* 257
Adolf Bayersdorfer. Von *H. A. Schmid* 273
Max Koner. Von *Paul Warncke* 289
Neue Bilderbestimmungen in der Brüsseler Gemäldegalerie. Von *Emil Jacobsen* 321
Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler 337
Ältere und neuere Kunst in Hamburg. Von *Wilh. Schölermann*, Kiel 353. 401
Der Firnistag des Salons. Von *K. E. Schmidt* . . 369
Die vierte internationale Kunstausstellung in Venedig. Von *A. Wolf* 385
Eine Erwerbung der Galleria Nationale in Rom. Von *E. Steinmann* 417
Die Dresdner internationale Kunstausstellung. Von *Ernst Zimmermann*-Dresden 433
Englische Baukunst. Von *Cornelius Gurlitt* 449
Ein Rembrandt in der Galerie Doria in Rom. Von *Becker* 454
Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. Von *Ernst Polaczek*-Strassburg 465
Zur Erinnerung an Herman Grimm. Von *Heinrich Wölfflin* 481
Aus Venedig. Von *A. Wolf* 484
Die Kunst auf der Pan-Amerikanischen Ausstellung zu Buffalo. Von *C. Ruge* 497
Die Galerie Crespi in Mailand. Von *E. St.* . . . 513
Der Held von Sievershausen und sein »Herzliebes Weib« in neuen Wiedergaben 516

Bücherschau[1])

Adressbuch von bildenden Künstlern der Gegenwart 503
Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe für 1901 503
Alte Meister in farbiger Nachbildung . . . . Z. *46*
Beltrami, La Chartreuse de Pavie 502
Bezold, Gustav von, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark . 54
Bredt, E. W., Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert . . . . Z. *267*
Doepler d. j. und Dr. *W. Ranisch*, Walhall, die Götterwelt der Germanen 134
Flechsig, Eduard, Cranachstudien 100
Gaedertz, Th., Zur Pseudogrünewaldfrage 501
Graeven, H., Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbein-Werke in photographischer Nachbildung. Nr. 1—80 57
Haack, Friedr., Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke . . . . Z. *144*
Hellmer, Edmund, Lehrjahre in der Plastik 214
Hervey, F. S., Holbein's »Ambassadors« The Picture and the Men . . . . Z. *271*
Huish, Marcus B., Greek-Terra-cotta Statuettes . . 102
Jungbrunnen 120
Kallab, Wolfgang, Die Toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert . . . . Z. *268*
Katalog der Königlichen Gemäldegalerie in Augsburg. Amtliche Ausgabe . . . . Z. *269*
Koechlin, Raymond, et *Jean J. Marquet de Vasselot*, La Sculpture à Troyes et dans la Champagne Méridionale aux seizième siècle 420
Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst Band II 392

1) Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem Z beziehen sich auf die Seitenzahl der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

Spalte
Kunstgeschichte in Bildern . . . . Z. 22
Kunst und Kunsthandhandwerk. Monatsschrift des K. K. österr. Museums für Kunst und Industrie. Herausgegeben von *A. von Scala* 52
Kunst, die vervielfältigende der Gegenwart. Bd. IV. Z. 267
Levertin, Oscar, Niclas Lafrenzen . . . . . Z. 96
Lichtwark, Alfred, Die Seele und das Kunstwerk . . 56
Lichtwark, Erziehung des Farbensinnes 503
Manzoni, Luigi, Nuptialia 502
Mau, August, Pompeji in Leben und Kunst . . . 247
Millet, Gabriel, Le monastère de Daphni . . . Z. 270
Monumenta Pompeiana 503
Neuwirth, J., Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers 455
Neuwirth, J., Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag 455
Odobesco, A., Le trésor de Pétrossa 518
Paulus, Ed., Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg 216
Peltzer, Alfred, Deutsche Mystik und deutsche Kunst 388
Pfeifer, Dr. *Ludwig,* Handbuch der angewandten Anatomie 56
Philippi, Adolf, Die Kunst der Renaissance in Italien. 2 Bände . . . . Z. 48
Rée, Paul Johannes, Nürnberg. (Kunststätten Bd. 5) 390
Reimers, J., Handbuch für Denkmalspflege. Herausgeg. von der Prov. Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Hannover 54
Reiter, P. Johann M., Über christliche Kunst in Tirol in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts . . . 374
Riegel, Hermann, Beiträge z. Kunstgeschichte Italiens 37
Rom, Bericht über S. Maria Antiqua 439
Scherer, Christian, Studien zur Elfenbeinplastik . . 375
Schmid, M., Ein Aachener Patrizierhaus des 18. Jahrhunderts 120
Schneeli u. Heitz, Initialen von Hans Holbein . . . 215
Strzygowski, J., Der Bilderkreis des griechischen Physiologus 327
Studniczka, Die Siegesgöttin 151
Suida, W., Die Genredarstellungen Albrecht Dürer's 408
Thüringer Kalender für 1902 503
Tönnies, Eduard, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider 501
Vasilkovsky, Samokisch, Evarnitzky, Kleinrussland in früherer Zeit 212
Volbehr, Theodor, Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst, ein Vermächtnis des 18. Jahrhunderts . . . . Z. 269
Vogel, Dr. *Hermann,* Die altchristlichen Goldgläser . 58
Weizsäcker, Heinrich, Katalog der Gemäldegalerie des Städel'schen Kunstinstitutes in Frankfurt a. M. . . 84
Woermann, Karl, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Band 1 373
Wolinsky, A., Leonardo da Vinci 212
Zucker, M., Albrecht Dürer. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, 17. Jahrg. 390

Kunstblätter

Pigmentdrucke der Grossherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe und Braunschweig 86. — Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 6. Jahrgang 1900 103. — *Karlsruhe.* Die diesjährige Mappe des Karlsruher Vereins für Originalradierung 168. — Fünfzig Meisterwerke von van Dyck in Photogravüre nach den im Jahre 1899 in Antwerpen ausgestellten Originalen Z. 271.

Nekrologe

Askevold, Anders Momsen 74. — Bayersdorfer, Dr. Adolf 263. — Becker, Karl 153. 164. — Brodssky, Alexander 231. — Brožik, Wenzel 376. — Burghart, Hermann 231. — Cazin, Charles 330. 360. — Chiaradia, Enrico 520. — Chmelarz, Eduard 59. — Cretius, Konstantin 504. — Engel, Josef 440. — Fabarius, Friedrich Wilhelm 180. — Faur, Faber du 520. — Friedländer, Friedrich 475. — Gysis, Nikolaus 180. — Gleichen-Russwurm, Ludwig, von 486. — Götz, Hermann 504. — Grimm, Herman 475. — Hermes, Johannes 487. — Ille, Eduard 164, 278. — Koehler, Sylvester R. 41. — Krüger, Heinrich 487. — Küsthardt, Erwin 486. — Langhammer, Arthur 504. — Mansfeld, August 393. — Max, Emanuel 278. — Mentzel, Otto 278. — Moran, Edward 475. — Morean de Tours, Georges 217. — Morelli, Domenico 520. — Müller, Gustav Adolf 459. — Nokatschewski, A. 231. — Pichon, Auguste 74. — Plank, Josef 231. — Pohle, Hermann 504. — Radnitzky, Karl 196. — Ranzoni, Gustav 74. — Resch, Joseph 393. — Rheinhold, Hugo 27. — Rosse, Franz 42. — Sandreuter, Hans 459. — Schmidt, Max 180. — Seifert, Alfred 248. — Shurawlew, Szergejewitsch 520. — Sondermann, Hermann 361. — Souchay, Paul 164. — Toulouse-Lautrec 520. — Volz, Wilhelm 504. — Winkler, August 263.

Personalnachrichten

Achenbach, Andreas 5. — Berling, Karl 440. — Bode, Leopold 311. — Bracht, Eugen 361. 522. — Brandt, Gustav, 408. — Corinth, Louis 60. — Dettmann, Ludwig 310. — Freese, Ernst 87. — Gensel, Walther 487. — Gesell 422. Gude, Hans 522. — Günther-Naumburg 87. — Halm, Peter 231. — Hartzer 87. — Hausmann, Ernst 87. — Heine, Thomas Theodor 232. — Hertel, Albert 264. — Hoffacker, Karl 292. — Jacoby 87. — Jernberg, Olof 310. — Kampf, Arthur 264. — Körner, Ernst 87. — Liebermann, Max 232. — Lutsch 264. — Meier, Paul Jonas 232. — Melchers, Gari 264. — Meunier, Constantin 361. — Meyn, Georg Ludwig 60. — Petersen, Hans 231. — Pohlmann, Heinrich 87. 330. — Schäfer, Maximilian 87. — Schmid, H. A. 311. — Schöne, R. 393. — Seeling 87. — Seliger, Max 135. — Simmler, W. 87. — Stеffeck, Carl 310. — Thode, Henry 87. — Voss, Georg 135. — Wallot, Paul 279. — Wandschneider, Wilhelm 487. — Wölfflin, Heinrich 135. — Zimmermann, M. G. 393.

Wettbewerbe

Berlin, Ausgeschriebenes Stipendium der Adolf Menzel-Stiftung 137. Die akademischen Preise der Akademie der Künste 6. Bewerbungen um die diesjährigen akademischen Rom-Preise 248. Wettbewerb der Reichsdruckerei um Entwürfe für Wertpapiere 345. Stipendium der Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften 137. Wettbewerb des Vereins für deutsches Kunstgewerbe um ein Verbandszeichen der Spezialgeschäfte 478. Wettbewerb zu einem Reklame-Plakat für die internationale Ausstellung für Feuerschutz und Feuerrettungswesen 6. Wettbewerb der Firma Wilhelm Woellmers Schriftgiesserei um Entwürfe für Druckschriften 42. 378. Preisausschreiben für ein Bilderbuch vom Verlag Baldur 89. Wettbewerb um ein Richard Wagner-Denkmal 183. Wettbewerb um dreifarbige Lithographien 217. Wettbewerb der »Deutschen Tapezier-Zeitung« um Entwürfe für Interieurs etc. 345. Wettbewerb um Denkmalsentwürfe in der Kunstausstellung

441. Wettbewerb des Vereins für deutsches Kunstgewerbe 410. Wettbewerb um Entwürfe zu einem Speisezimmer, ausgeschrieben von Keller & Reiner 235. — *Bonn*, Wettbewerb für einen Monumentalbrunnen 167. Preisausschreiben um ein Denkmal für den Chemiker Professor Aug. Kekulé 280. — *Bremen*, Ergebnis eines Wettbewerbs um ein mustergültiges Tafelbesteck 154. Wettbewerb um Fassadenentwürfe 330. — *Breslau*, Wettbewerb um ein Kaiser Friedrich-Denkmal 196. Wettbewerb zur Erlangung eines Schmuckbrunnens 249. — *Brüssel*, Diesjährige »Prix de Rome« für Bildhauer 5. — *Budapest*, Plakat-Wettbewerb 183 — *Charlottenburg*, Betr. Wettbewerb um das Kaiser Friedrich-Denkmal 196. — *Danzig*, Wettbewerb um ein Kriegerdenkmal 182. 235. 459. — *Dresden*, Preisausschreiben um einen modernen Salon, ausgeschrieben von der Firma Rob. Hoffmann 43. 196. Preisausschreiben für ein Wohnzimmer 104. Zweiter Wettbewerb zur Ausschmückung des Sitzungssaales im Radebeuler Rathause 154. Wettbewerb um ein Wohnzimmer, ausgeschrieben von den »Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst« 217. Preisverteilung der hiesigen Kunstakademie 279. Wettbewerb um das neue Rathaus 330. Preisausschreiben des Sächs. Kunstvereins um Kunstblätter grösseren Formates für eine Vereinsprämie 523. — *Düsseldorf*, Wettbewerb um ein Giebelfeld des Kunstausstellungs-Palastes 196. 295. Ergebnis des Wettbewerbes der Firma Quack & Fischer um Kalender, Reklame-Plakate etc. 441. Wettbewerb der Verbindung für historische Kunst 522. — *Florenz*, Wettbewerb um neue Münzen 235. Wettbewerb für San Lorenzo 394. — *Görlitz*, Wettbewerb um zwei grosse Gruppen, »Krieg« und »Frieden« darstellend, für die Ruhmeshalle 122. — *Hamburg*, Wettbewerb um ein Empfangsgebäude für den neuen Hauptbahnhof 249. Wettbewerb um ein Bismarck-Denkmal 478. — *Karlsruhe*, Preisausschreiben um ein Plakat für die Jubiläums-Kunstausstellung 279. 346. — *Leipzig*, Wettbewerb um ein Wandbild, ausgeschrieben vom Leipziger Kunstverein 491. — *Mailand*, Preisausschreiben der Brera für Werke zur Ehrung Verdi's 280. — *München*, Wettbewerb um moderne Skizzen für dekorative Wandmalerei 217. Preisausschreiben für Rahmen zu Böcklinbildern, ausgeschrieben von der photographischen Union 279. 522. — *St. Petersburg*, Wettbewerb für ein Denkmal Kaiser Alexander II. 295. — *Posen*, Wettbewerb um das Kaiser Friedrich-Denkmal 249. — *Prag*, Stipendium der »Concordia« 424. — *Venedig*, Preisausschreiben des Präsidenten der vierten internationalen Kunstausstellung 410. — *Wien*, Verleihung von Stipendien an immatrikulierte Schüler der Akademie 283. Wettbewerb für eine allegorische Gruppe 89. Wettbewerb um einen Mozart-Brunnen 121. Wettbewerb um das Strauss-Lanner-Denkmal 196. Ergebnis des Preisausschreibens des Vereins »Deutsches Vereinshaus« um Pläne für ein deutsches Vereinshaus 217. Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für neue 100- und 1000 Kronen-Noten 280. Preisausschreiben für Entwürfe kunstgewerblicher Gegenstände, ausgeschrieben vom Oesterreich. Museum 331.

Denkmäler

Berlin, Richard Wagner-Denkmal 60. 476. Denkmal des Markgrafen Ludwig des Römers 104. Denkmal des Markgrafen Johann II. 104. Joachim Hector-Denkmal 167. Bismarck-Denkmal 234. Errichtung eines Denkmals für Max Müller in Oxford 345. Nationaldenkmal für Bismarck 477. 489. — *Charlottenburg*, Kaiser Friedrich-Denkmal 137. — *Döbeln*, Luther-Denkmal 76. — *Florenz*, Bronceplatte 440. — *Görlitz*, Bismarck-Denkmal 122. — *Gotha*, Standbild für Herzog Ernst dem Frommen 523. — *Hannover*, Denkmal für Christoph Heinrich Hölty 477. — *Heidelberg*, Kirchhoff, Helmholtz Bunsen-Denkmal 234. — *Jever*, Standbild des Fräulein Maria von Jever 6. — *Innsbruck*, Adolf Pichler-Denkmal 362. — *Karlsruhe*, Bismarck-Denkmal 397. Bismarcksäule der Karlsruher Studentenschaft 491. — *Kiel*, Denkmal Herzog Friedrichs von Augustenburg 28. — *Leipzig*, Goethe-Standbild 61. 234. Völkerschlachtdenkmal 61. — *Mailand*, Denkmal für Carlo Cattaneo 491. — *Münster*, Schorlemer-Denkmal 76. — *Paris*, Denkmal der Rosa Bonheur 440. — *Potsdam*, Standbild Friedrichs des Grossen 60. — *Rom*, Verdi-Denkmal 234. Grabdenkmal für Friedrich Geselschap 410. — *Schwerin i. M.*, Bismarck-Denkmal 344. — *Strassburg*, Goethe-Denkmal 137. — *Tann i. Rh.*, Standbild des Generals von der Tann 6. — *Wien*, Denkmal der Kaiserin Elisabeth 61. Gutenberg-Denkmal 104. — *Wiesbaden*, Gustav Freitag-Denkmal 294. — *Zwickau*, Denkmal für Robert Schumann 477.

Sammlungen und Ausstellungen

Altona, Museum am Kaiser-Platz eröffnet 281. — *Baden-Baden*, Ausstellung im Badener Salon 443. — *Berlin*, Neuerwerbung der Königlichen Museen 171. 238. 345. 395. Neuerwerbungen der National-Galerie 249. 280. 491. Ausstellungen der Erwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins 42. Ausstellung der Kunstsammlung des verstorbenen Bankiers Felix Königs in der National-Galerie 281. 316. Knaus-Ausstellung in der Akademie der Künste 123. Defregger-Ausstellung in der Akademie der Künste 123. Ausstellung historischen Ckarakters in der Akademie der Künste 158. Ausstellungen von Arbeiten Otto Eckmann's im Kunstgewerbemuseum 124. Ausstellung künstlerischer Einbanddecken im Kunstgewerbemuseum 218. Sonderausstellungen im Kunstgewerbemuseum 197. 218. Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum der Schülerarbeiten aus der Königl. Kunstschule und der Unterrichts-Anstalt des Museums 138. Grosse Berliner Kunstausstellung 252. Jury der Grossen Berliner Kunstausstellung 279. 296. Kommission der nächstjährigen grossen Kunstausstellung 125. Secessions-Ausstellung 333. Ausstellung künstlerischer Arbeiten für die städtische Hochbau-Verwaltung 252. Ausstellung bei Bruno und Paul Cassirer 89. 105. 155. 266. 364. Ausstellung bei Jaques Casper 105. Kunstausstellung bei Gurlitt 9. 140. Ausstellung bei Keller & Reiner 29. 90. 139. 219. 250. Ausstellung bei Schulte 7. 124. 138. 170. 202. 250. Curt Stöving-Ausstellung 347. Wertheim'scher Kunstsalon 264. Worpsweder Ausstellung bei Schulte 169. Kunstbericht 332. — *Bremen*, Geschenk eines Bildes an die Kunsthalle 156. — *Breslau*, Zweite Ausstellung schlesischen Kunstgewerbes 461. — *Brünn*, Ausstellung im Mähr. Gewerbemuseum 219. — *Brüssel*, Spezialausstellung von Werken François Stroobant 412. — *Budapest*, Neuerwerbungen 479. Internationale Ausstellung im Nemzeti-Salon eröffnet 281. Ausstellung aus dem Nachlasse des Malers Brodssky 281. Ausstellung von drei neuen Werken Rodin's 296. — *Celle*, Errichtung eines vaterländischen Museums 411. — *Charlottenburg*, Errichtung eines kunstgeschichtlichen Museums 424. Ausstellung »Die Kunst im Leben des Kindes« 299. — *Veste Coburg*, Herzog Alfred-Sammlung 75. 425. — *Danzig*, 35. Kunstausstellung des Kunstvereins 140. — *Darmstadt*, Ausstellung Pariser Ankäufe 318. — *Dresden*, Ankäufe der Königlichen Gemäldegalerie 197. Februarausstellung im Kupferstich-

kabinett 252. Aprilausstellung des Kupferstichkabinetts 395. Juliausstellung des Kupferstichkabinetts 507. Vierteljahrsausstellung des Kupferstichkabinetts 425. Königl. Porzellansammlung 378. Dritte grosse Dresdner Kunstausstellung 379. Auflösung der Secession 188. Ankäufe auf der Ausstellung 442. Ausstellung von Werken Karl Haider's in Arnold's Kunstsalon 396. Ausstellung von Zimmereinrichtungen im Arnold'schen Kunstsalon 347. — *Düsseldorf*, Jahresausstellung der »Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler« 296. — *Flensburg*, Schleswig'sche Kunstausstellung 429. 493. — *Florenz*, Ueberführung der Gemäldegalerie in die Uffizien 154. Neuordnung in der Akademie 362. — *Frankfurt*, Jahresausstellung im Frankfurter Salon 495. — *Hamburg*, Ankauf der Kunsthalle 264. — *Heidelberg*, Thoma-Ausstellung 444. — *Karlsruhe*, Neuerwerbungen der Kunsthalle 198. Jubiläumsausstellung 1902 253. Ausstellungen des Kunstvereins 298. Ausstellung einer Sammlung von Originalradierungen und Stichen im Kunstverein 442. Kallmorgen-Ausstellung im Kunstverein 396. Hans Thoma-Ausstellung im Kunstverein 397. — *Kiel*, Ausstellung im Thaulow-Museum 9. Erweiterungen des Thaulow-Museums 92. Weihnachtsausstellung im Thaulow-Museum 156. — *Leipzig*, Franz Hals-Ausstellung bei del Vecchio 443. Ausstellung von Künstlerlithographien im Buchgewerbemuseum 221. Ausstellung Lunois im Buchgewerbemuseum 495. Del Vecchio's Eröffnungsausstellung 61. Ausstellung bei del Vecchio 267. — *London*, Erwerbungen der Londoner Museen 249. Zuwachs des Kupferstichkabinetts im British-Museum 296. Eröffnung einer neuen Kunstgalerie in Whitechapel 363. Ausstellung antiker Silbergegenstände 362. Ruskin-Turner-Ausstellung 62. John Ruskin-Ausstellung 254. — *München*, Achte Internationale Kunstausstellung im Glaspalast 182. 267. 297. Kollektivausstellungen im Glaspalast 252. Ausstellung »München im 18. Jahrhundert« 297. Noch eine Secession 206. Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance 252. »Secession«, Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz 523. Eröffnung eines Ausstellungssalons unter dem Namen »Phalanx« 523. — *New York*, Metropolitan-Museum 200. — *Paris*, Musée Guimet 198. Schenkung an den Louvre 218. Solon der Société nationale 426. Exposition de l'union des femmes peintres et sculpteurs 297. — *St. Petersburg*, Museen-Ausstellungen 122. Ausstellung in den Sälen der kaiserlichen Akademie der Künste 252. Gemäldegalerie J. K. Aiwasowski 479. — *Rom*, Neuordnung der Galerie Doria Panfili 492. Ankauf der Borghese-Galerie 158. Galerie Barberini 395. Museum für die auf dem Forum Romanum aufgefundenen Altertümer 346. Humbert-Pinakothek 126. Sammlung Baracco 507. Seeboeck-Ausstellung 412. — *Stuttgart*, Ausstellung französischer Kunstwerke 281. — *Treviso*, Bordone-Ausstellung 75. — *Turin*, Internationale Ausstellung für angewandte Kunst 281. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst 412. 494. — *Venedig*, Bereicherung des Museo civico 411. Neuordnung der Galerie 332. Eröffnung der vierten internationalen Kunstausstellung 297. Internationale Kunstausstellung 364. 508. — *Weimar*, Ausstellung eines Tintorettos 296. Eröffnung einer Gemälde-Ehrensammlung 461. — *Wien*, Eröffnung einer öffentlichen Galerie für zeitgenössische Malerei in Prag 378. Moderne Galerie 442. Gutenberg-Ausstellung der Wiener Hofbibliothek 200. Ausstellung der Wiener Secession 45. 235. Jahresausstellung; Verteilung von Medaillen 379. Ausstellung von Originalzeichnungen, Farbenholzschnitten etc. des japanischen Künstlers Hokusai bei E. Hirschler & Comp. 281. — *Winterthur*, Graff-Ausstellung 397. 523.

Vereine

Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft: 1) *Fr. Lippmann*, über das Gebiet des ersten Buchdrucks; 2) *H. A. Schmid*, über Dürer's Verhältnis zur italienischen Kunst; 3) *Weisbach*, über Francesco Pesellino 184; 4) *Springer*, über die Chronologie der Radierungen Ostade's; 5) *Lippmann*, über die xylographische Ars Moriendi des British Museum 235; 6) *Kristeller*, über die Ergebnisse seiner Forschungen über Andrea Mantegna's Kupferstiche; 7) *Goldschmidt*, über Willem Buytewech 311; 8) *Swarzenski*, über die frühmittelalterliche Kunst auf der Pariser Weltausstellung 376; 9) *von Beckerath*, über die publizierte Zeichnung Michelangelo's; 10) *Kämmerer*, über den deutschen Kupferstich im Kunsthaushalt des 15. Jahrhunderts 422; 11) *A. G. Meyer*, über Donatello's Technik und Arbeitsweise 459. — *Berlin*, Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate 343. Verein Berliner Künstler 196. Der Verein für Original-Radierung auf der Pariser Weltausstellung die goldene Medaille erhalten 94. — *Florenz*, Kunsthistorische Gesellschaft 409. — *Graz*, »Grazer Künstlerbund« 350. — *Hamburg*, Verein für Kunstfreunde 377. — *Karlsruhe*, Eröffnung des neuen Kunstvereinsgebäudes 108. — *Königsberg*, Kunstgewerbeverein 343. — *München*, Neuer Münchener Künstlerhausverein 317. Bayerischer Kunstgewerbeverein 344. — *Rom*, Archäologisches Institut 248. 294. 342. 393. Der deutsche Künstlerverein 174. — *Stuttgart*, Verein für dekorative Kunst und Kunstgewerbe 122. — *Wien*, Der Künstlerbund »Hagen« 238. 348.

Ausgrabungen und Funde

Acerenza, Auffindung einer Büste des Kaisers Julianus Apostata 521. — *Athen*, Auffindung bedeutender Reste eines Palastes der Mykenischen Epoche 88. Ausgrabung von fünf Statuenköpfen 376. — *Berlin*, Rahmenfund in Paris 204. Wiederentdeckung eines Gainsborough 359. — *Bologna*, Wiederherstellung von S. Francesco 489. — *Brüssel*, Entdeckung unbekannter Manuskripte von Rubens 87. — *Flüelen*, Wandmalereien entdeckt 88. — *Goerz*, Auffindung zweier alter Gemälde 440. — *Köln*, Ausgrabungen des römischen Castellum von El-Hagueuf 88. — *Konstantinopel*, Ausgrabungen auf der Insel Kos 88. Fund eines Sarkophags 234. — *Magdeburg*, Funde im Dome 262. — *München*, Fund eines Düreraautographs 232. — *Paris*, Gemäldefund 206. — *Pompeji*, Fund einer Statue 135. — *Prag*, Aufschlüsse einzelner Werke Ignatz Dintzenhoffer's 521. — *Reichenau*, Entdeckung von Wandgemälden 60. — *Rom*, Neue Fresken in Boscoreale aufgefunden 60. Aufdeckung einer Villa bei Boscoreale 455. Ausgrabungen von Fresken in der Basilika 166. Funde in Sta. Cecilia 135. Auffindung eines Kunstwerkes in Pompeji 487. Ausgrabungen in S. Maria Antiqua und Capella Santa Sanctorum 292. Ausgrabungen auf dem Forum Romanum 6. 180. 408. Ausgrabungen in Piperno 522. — *Spoleto*, Erneuerung der Denkmäler 488. — *Strassburg*, Altrömische Funde 439. — *Stuttgart*, Funde alter Gemälde auf der Insel Reichenau 279. — *Taranto*, Ausgrabung einer altchristlichen Basilika 521. — *Tolentino*, Entdeckung eines Freskencyklus 332. Fresken in San Catervo entdeckt 487. — *Venedig*, Entdeckung zweier wertvoller Gemälde 7. Freskenaufdeckung in der Frarikirche 103. Aufdeckung der Fresken in der Kirche St. Stefano 331.

Kongresse

Berlin, Resolution des Kunsthistorischen Kongresses 313. — *Dresden*, Kunsterziehungstag 506. — *Köln a. Rh.*, Dritte Jahresversammlung des Internationalen Museen-Verbandes 77.

Vermischtes

Aachen, Wiederherstellung eines Teiles nach dem Karton von Rethel 300. — *Berlin*, Vorlesungen von Prof. Dr. M. G. Zimmermann 14. Katalog der Buchhandlung von Breslauer & Meyer über seltene Bücher und Manuskripte 14. Beschluss der städtischen Kunstdeputation 46. Beirat für die künstlerischen Arbeiten der Reichsdruckerei 109. Wiederherstellung der zerstörten Nebenfiguren in der Siegesallee 109. Abbruch der Seehandlung 121. Abbruch des Oberverwaltungsgerichtes 136. Sachverständigen-Kommission zur Unterstützung des Direktors der Reichsdruckerei in Kunst und technischen Fragen 142. Ankauf des Bogenschützen von E. M. Geyger durch den Kaiser 142. Verbindung für historische Kunst zu Barmen 164. Vorträge im Kunstgewerbemuseum 189. Arbeiten zur Hebung des Schatzes von Kythera 218. 233. Vogel's Plakette zur 200jährigen Jubelfeier der Akademie der Wissenschaften 237. Simon Blad'sche Stiftung 282. Erlass des Kultusministers für den Besuch der italienischen Kunstsammlungen 282. Vortrag von Prof. Dr. Wiegand über die Ausgrabungen in Kleinasien 284. Eröffnung der neuen akademischen Hochschule für die bildenden Künste 300. Unditätenangstmeierei 300. Hermen von Bismarck und Moltke für das Reichstagsgebäude 301. Ankauf der städtischen Deputation für Kunstzwecke 398. Eine neue Technik der Glasmalerei 414. Landeskunst-Kommission 444. Gruppe von Lock 479. Verteilung der grossen Staatspreise für Künstler 487. Medaillen der diesjährigen grossen Berliner Kunstausstellung 505. Deutsches Atelierhaus in Rom 508. Böcklin's »Pest« verkauft 510. — *Bern*, Vier Bilder von Hodler angekauft 507. — *Boston*, Ankauf eines Velasquez-Bildes 365. — *Braunschweig*, Architekturaufnahmen 285. — *Bremen*, Geschenk eines Kunstfreundes 109. Geschenk von Schütte 235. Neubau der Kunsthalle 317. Maison's Reiter geschenkt 334. — *Brüssel*, Akademiefeier 125. — *Dresden*, Ausschmückung des Albertinums 126. Erwerbung eines Abgusses des Bartholomé'schen Denkmals der Toten 158. Erklärung der Dresdner Bildhauer und G. Treu's Antwort 189. Krankenkasse für Schüler der Dresdner Kunstgewerbeschule 197. Sächsischer Altertumsverein: Vortrag von Dr. Zimmermann 344. Preisverteilung der internationalen Kunstausstellung 395. Munckelt'sche Stiftung 424. Gelder für Monumentalplastik 445. Ein Leibl angekauft 508. — *Düsseldorf*, Denkmalspflege 315. Jahresbericht der Handelskammer; Ergebnis des Düsseldorfer Kunsthandels 348. — *Florenz*, Marmorkopie des David 125. Benvenuto Cellini-Denkmünze 126. Arnold Böcklin »Die Pest« hinterlassen 237. Heinrich Brockhaus' Rede für Böcklin 282. Geschenk an das Kunsthistorische Institut 342. Vollendung der Kopien nach del Sarto 365. — *Hamburg*, Die malerische Ausschmückung des grossen Saales im Hamburger Rathause 238. — *Karlsruhe*, Einweihung eines öffentlichen Bauwerkes 44. Mittel für Ankäufe auf der Jubiläums-Kunstausstellung 462. Kunstschule 507. — *Köln*, Katalog der Autographensammlung Heinrich Lempertz sen. 43. — *Königsberg*, Kgl. Kunstakademie, Schülerinnenklasse 487. — *Kopenhagen*, Das Grab des verstorbenen Generalmajors Ohlrogges 525. — *Krakau*, Eröffnung der neuen Kunstakademie 158. — *Leipzig*, Freier Eintritt bei del Vecchio 414. Herausgabe von Wandbildern für Schulen 480. — *London*, Artist's Association 222. Die neuen Münzen 301. — *Lübeck*, Denkmalspflege 293. — *Lucca*, Erwerbung Kaiser Wilhelm's II. 509. — *Magdeburg*, Böcklin's Tritonenfamilie angekauft 425. — *Mailand*, Gestohlenes Bild 62. Neueinrichtung des Sforza-Kastells 93. Wiederaufbauung des Filareteturms 285. Rettung von Lionardo's Abendmahl 509. — *Mainz*, Erhaltung des Eiserntürm 4. — *Mantua*, Gobelins zurückverlangt 381. — *Monza*, Gedenkkapelle zum Andenken König Umberto's I. 509. — *München*, Künstlerstreit 188. Gedenktafel für Leibl 206. Gerichtsentscheidung über Auktionswesen 268. In Wachs bossierte Pietà in der Dreifaltigkeitskirche 381. Mauerfrass in den Gewölben der Ludwigskirche 398. Verteilung der Preise der achten internationalen Kunstausstellung im Glaspalast 504. — *Nürnberg*, Theaterfragen 78. — *Paris*, Rückgang der hiesigen Bilderpreise 204. Preis eines Bildes von van Dyck 221. Millet's »Angelus« 430. — *Parma*, Correggio's Fresken ruiniert 302. — *St. Petersburg*, Errichtung einer Akademie der Künste 142. — *Pisa*, Zur Erhaltung der Fresken Benozzo Gozzoli im Campo Santo 222. — *Rom*, Prozess Chigi 77. Römische Dunkelmänner 270. Vatikanische Grotten 285. Palazzo Torlonia zum Abbruch 301. Wilpert's Katakombenwerk 349. Restauration der Engelsburg 409. Anderson's Katalog 413. Stiftung von Gustav Müller, Koburg 496. Diebstahl in Santa Sabina 510. Vom gestohlenen Sassoferrato 525. — *Stockholm*, Prozess des Malers Anders Zorn 174. 221. *Stuttgart*, Verlegung der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk in München 173. Kunstschule 398. — *Ulm*, Vom Ulmer Münster 505. — *Venedig*, Brückenprojekte 109. 205. Inschrift auf dem Löwen 238. Stiftung Giovanelli 442. — *Verona*, Zerstörung der Piazza d'Erbe 480. — *Weimar*, Errichtung einer lithographischen Abteilung an der hiesigen Kunstschule 158. Kunstschule 222. — *Wien*, Vorbereitung zur Vierhundertjahrfeier des Geburtstages Benvenuto Cellini 46. Demolierung des Artaria-Hauses 126. Wiener Künstlergenossenschaft 138. Veranstaltung einer Segantini-Monographie 317. Das Schicksal des Domes zu Gurk 478. Graphische Künste 480. — Zur Lithographie-Ausstellung 526. — *Zürich*, Verkauf aus der Henneberg'schen Galerie 158. — Das Werk über das deutsche Bauernhaus 94. — Unbekannte Handzeichnungen Michelangelo's 94. — Ein interessanter Autographenkatalog von Alexander Posonyi in Wien 172. — Dr. Georg Hirth's Plastoskop 382.

Vom Kunstmarkt A

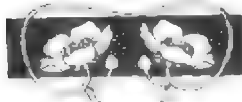
Berlin, Versteigerung bei Lepke 14. 43. 125. 268. Versteigerung der Sammlung R. Schweder durch J. M. Heberle aus Köln 93. Versteigerung von Oelgemälden älterer Meister aus dem 16.—18. Jahrhundert bei Lepke 254. Versteigerung einer Reihe von Original-Radierungen bei Amsler & Ruthardt 350. Ungeheure Preissteigerungen bei Auktionen von Kunstwerken 524. — *Frankfurt a. M.*, Versteigerung bei Bangel 350. 397. — *Köln*, Versteigerung der Münz-Sammlung des Herrn Schallenberg, durch J. M. Heberle 14. Antiquitäten-Versteigerung bei J. M. Heberle 397. Ankündigung einer Versteigerung bei Heberle 510. — *Leipzig*, Versteigerung der Schabkunstsammlung Meissner durch C. G. Boerner 93. Versteigerungen Rosenberg & Hansen bei C. G. Boerner 334. 365. — *London*, Versteigerung alter und neuer Meister bei Christie 237. — *München*, Kunstauktion des Frankfurter Sammlers Ludwig R. A. 44. Versteigerung der Kunstsammlung der verstorbenen Baronin Moltke durch

Helbing 172. Versteigerung der Sammlung John Young in Dresden durch Fleischmann 525. — *Neapel*, Versteigerung der Gemäldesammlung Vonwiller 379. — *New York*, Versteigerung der Sammlung des verstorbenen J. W. Sprague aus Louisville 172. — *Paris*, Wichtige Versteigerungen von Kunstsammlungen 237. — *Wien*, Versteigerung von Gemälden bei C. J. Wawra 237.

Vom Kunstmarkt B

Amsterdam, Ergebnis einer Versteigerung durch Roos & Co. 462. — *Berlin*, Versteigerungen bei Lepke 77. 93. 172. 268. 302. 379. Ergebnis der Versteigerung der Kunstsammlung R. Zschille, Grossenhain, bei Lepke 397. Ergebnis der Versteigerung von Gemälden moderner Meister aus dem Besitze Carl Müller & Co. bei Lepke 318. — *Frankfurt a. M.*, Ergebnis der Versteigerung des Nachlasses Franz Jügel's bei Prestel 462. — *Leipzig*, Ergebnis der Versteigerung der Kupferstichsammlungen Rosenberg & Hansen durch C. G. Boerner 412. — *London*, Versteigerungen bei Christie 11. 93. 173. 429. 444. Ergebnis der Versteigerung der Porzellansammlung des verstorbenen Mr. Ward Macdonald 141. Ergebnis einer Versteigerung von Stichen bei Christie 141. Ergebnis einer Versteigerung von modernen Bildern und Zeichnungen aus dem Besitz Henry Brassey durch Christie 281. Ergebnis der Kupferstichauktion Henry Blyth 380. Ergebnis der Versteigerung der Aquarellsammlung A. Hammond bei Christie 380. Ergebnis der Aquarellsammlung Ch. Laugdon bei Christie 398. Ergebnis der Versteigerung der Reiss'schen Sammlung von Stichen und Radierungen bei Christie 413. Ergebnis einer Bilderversteigerung bei Willis 495. — *Mailand*, Ergebnis der Auktion Bevilacqua-la Masa 107. — *München*, Ergebnis einer Versteigerung wertvoller Gemälde durch Fleischmann's Hofkunsthandlung 173. Ergebnis einer Versteigerung von plastischen Originalarbeiten Matthias Gasteiger's 173. Ergebnis der Versteigerung der Kupferstichsammlung E. Schultze in Wien bei Helbing 267. 282. Ergebnis der Versteigerung der Sammlung Richard Braun in Fleischmann's Hofkunsthandlung 380. — *Paris*, Gesamterlös der Versteigerung der Kunstsammlungen Clermont Commerre 205. Ergebnis der Versteigerung der Gemäldesammlung Georges Feydeau 268. Waffenversteigerung; Ergebnis 302. Ergebnis einer Versteigerung griechischer und römischer Altertümer 350. Ergebnis der Versteigerung der Gemäldesammlung Abbé Gauguin bei Drouot 413. Ergebnis einer Versteigerung von modernen Gemälden des Herrn de Hélé 429. Ergebnis der Versteigerung des Nachlasses des Stilllebenmalers Antoine Vollon bei Drouot 444. — *Stuttgart*, Ergebnis der Versteigerung der Doubletten des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstichkabinetts 462. — *Wien*, Ergebnis einer Bilderauktion im Schönbrunner Haus 268.

Zur Besprechung eingegangene Bücher 62. 78. 206. 222. 445. 480. 510. 526. — Eingänge für das Kunstgeschichtliche Institut zu Florenz 222. — Berichtigung 366. 445. — *Kopenhagen*, Henri Mendelsohn's Böcklin, Berichtigung 382. — Druckfehlerberichtigung 398.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 1. 11. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN LÜBECK.

I.

Vom 16. bis 19. September vereinigten sich in Lübecks gastlichen Mauern zahlreiche Vertreter und Freunde der Kunstgeschichte zum fünften kunsthistorischen Kongresse. Am 16. September eröffnete nach Sitzungen des gemeinsamen, sowie des ständigen Ausschusses ein Begrüssungsabend in den prächtigen Räumen des Hauses der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit die Reihe der offiziellen Veranstaltungen und bot den zahlreich erschienenen Gästen, die nicht nur aus den verschiedensten Orten des deutschen Reiches, sondern auch aus Österreich-Ungarn, Russland, Skandinavien, Dänemark und Holland herbeigeeilt waren, die froh begrüsste Gelegenheit zur Aussprache mit alten lieben Freunden und zur Anknüpfung neuer Bekanntschaften mit anderen Fachgenossen und den Lübecker Gastfreunden.. Der Vorsitzende des Ortsausschusses, Herr Baudirektor Schaumann, hiess die Erschienenen in herzlichen Worten auf Lübecker Boden willkommen und sprach die Erwartung aus, dass die Fremden sich auf demselben rasch heimisch fühlen und sowohl den Kunstwerken als auch den derzeitigen Bewohnern der altehrwürdigen Hansastadt ihr freundliches Interesse zuwenden möchten.

Am 17. wurden früh um 9 Uhr die Verhandlungen des Kongresses in dem grossen Saale der oben erwähnten Gesellschaft mit der Konstituierung des Bureaus eröffnet. Der Vorschlag des Herrn Prof. Dr. Schmarsow-Leipzig, den Vorsitz wieder dem allgemein verehrten Vorsitzenden des Amsterdamer Kongresses, Herrn Prof. Dr. Dietrichson aus Christiania, zu übertragen und als seinen Stellvertreter den Vorsitzenden des Ortsausschusses, Herrn Baudirektor Schaumann, zu erwählen, fand beifälligste Aufnahme. Den ständigen Ausschuss vertrat im Bureau Professor Schmarsow, während als Schriftführer des Kongresses Prof. Dr. Neuwirth-Wien bestellt wurde.

Im Namen der Stadt Lübeck begrüsste dann Se. Magn. der stellvertretende Bürgermeister Herr Dr. Brehmer den Kongress und gab seiner Freude über die so zahlreiche Beschickung desselben namentlich aus Holland und dem skandinavischen Norden beredten Ausdruck. Die geistreichen Ausführungen hoben die Wechselbeziehungen hervor, welche zwischen diesen Gebieten und Lübeck durch so lange Zeit bestanden und auch das Kunstleben der Hansastadt anregend befruchtet hatten. Die Verhandlungen des Kongresses möchten Lübecks Streben, seine alten Kunstschätze würdig zu erhalten, neuerlich fördern und beleben. Im Namen der Stadt Lübeck überreichte Herr Dr. Brehmer dem Kongresse 50 Exemplare des im Nöhring'schen Verlage erschienenen Werkes über den Dom in Lübeck als Festgabe zur Verteilung an die von auswärts erschienenen Kongressmitglieder. Prof. Dr. Dietrichson dankte in feinsinnig gewählten Worten namens des Kongresses und feierte eine Reihe Lübecker Beziehungen zur Pflege der Kunst in trefflicher Weise; er schloss mit einem begeistert aufgenommenen dreimaligen Hoch auf die Stadt Lübeck.

Auf Antrag Prof. Schmarsow's sprach sich der Kongress hierauf einstimmig für die Einsetzung einer Kommission zur Förderung ikonographischer Studien auf kunstwissenschaftlichem Gebiete aus, in welche die Herren Eugen Müntz-Paris, Geheimer Hofrat Professor Dr. Franz Xav. Kraus-Freiburg i. Br., Prof. J. J. Tikkanen-Helsingfors, Dr. Jul. v. Schlosser-Wien und C. de Mandach-Paris mit dem Rechte der Kooptation neuer Mitglieder gewählt wurden.

Die Reihe der Vorträge eröffnete Herr Dr. Adolf Goldschmidt, Privatdozent an der Universität Berlin. Sein Thema über »Lübecks Maler am Ende des 15. Jahrhunderts« führte die Kongressteilnehmer direkt auf den Kunstboden ihres interessanten Kongressortes mit seinen den Wandel der Zeiten überdauernden Schätzen. Durch umfassende Studien gründlichst mit dem Stoffe vertraut, verstand es der Vortragende in trefflicher Darlegung sich die Hingabe des Publikums an seine fesselnden Ausführungen zu sichern, die kurz in folgendem gipfelten: »Lübecks eigene Kunstproduktion

erreichte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Um Ordnung in das vorhandene Material zu bringen, ist es wünschenswert, bestimmte Künstlerpersönlichkeiten festzustellen. Da lassen sich als die beiden bedeutendsten Maler aus den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts *Herman Rode* und *Bernh. Notke* erkennen. Der Name Herman Rode ist in Verbindung zu bringen mit einer Bildergruppe, die sich an den 1484 gestifteten Lukasaltar der Malerbrüderschaft anschliesst, doch lässt sich auch ein Jugendstadium seiner Kunst in einem Stockholmer Hochaltar und seine späte Zeit in einem Lübecker Werke nachweisen. Der zweite Maler, Bernh. Notke, ist zunächst in Urkunden zu finden, die ziemlich ausführlich über ihn berichten. Danach ist sein Hauptwerk der Altar im Dome zu Aarhus von 1479, nach dem ihm und seiner Werkstatt auch andere Bilder in Lübeck zugeschrieben werden können. Auch die Frage ist in Betracht zu ziehen, ob von ihm nicht die Illustrationen der Lübecker Bibel von 1494 gezeichnet sind, da sich darin vielerlei Übereinstimmungen mit seinen Malereien finden. Rode und Notke stehen zu einander im Gegensatz, Rode ist weichlicher, schematischer, malerischer, besser in der Landschaft und sorgfältiger, Notke energischer, naturalistischer, plastischer. Er hat seine Gesellenzeit nicht in Lübeck verbracht und seine Kunst vielleicht am Mittel- oder Oberrhein erlernt, wohin sein Stil zu weisen scheint. Beide Künstler treten am Anfang des 16. Jahrhunderts zurück gegenüber dem stärker werdenden Import niederländischer Kunstwerke.« Reicher Beifall lohnte die durch reiches und gut gewähltes Abbildungsmaterial unterstützten Darlegungen des gewiegten Kenners Lübecker Malerei. In der an den Vortrag anschliessenden Diskussion teilte Herr Reichsantiquar Dr. Hildebrandt-Stockholm mit, dass der Georgsaltar des Stockholmer Museums, der nach der Überlieferung als Antwerpener Arbeit galt, nunmehr urkundlich einem Lübecker Meister zuweisbar sei, während Herr Geheimrat Prof. Dr. Schlie-Schwerin darauf aufmerksam machte, dass der Altar in Grabow drei Hamburger Meistern zufalle.

Der Vermittlung seiner bedeutenden Ergebnisse auf dem Gebiete der mittelalterlichen Backsteinbaukunst wandte sich Herr Dr. Stiehl, Privatdozent an der technischen Hochschule in Charlottenburg, zu in seinem Vortrage »Die Ansätze zu mittelalterlicher Backsteinbaukunst und ihre Beziehungen zueinander«. Der Vortragende stellte in seiner reichen Denkmälerkenntnis, indem er fast an alle beachtenswerteren Schöpfungen dieser gerade auch auf Lübecker Boden verschiedenartige Erscheinungsformen bietenden Kunstweise anknüpfte, eine Fülle ansprechender Thatsachen zusammen, welche gewissermassen als eine Auslese des Besten und Interessantesten aus den bekannten Publikationen des Vortragenden betrachtet werden konnte. Auch hier kam ein reichhaltiges und instruktiv gewähltes Abbildungsmaterial der überzeugenden Kraft des Wortes zu statten.

Vor ein bekanntes Lübecker Originalkunstwerk, nämlich den vielgenannten Olafaltar aus der Marienkirche, der zu diesem Zwecke in den Verhandlungssaal geschafft worden war, führte Herr Dr. Theodor Gaedertz d. ä. die Versammlung. Seine Ausführungen knüpften an die vor kurzer Zeit ganz unerwartet erfolgte Entdeckung des Meisters an, als welcher aus den Lübecker Niedern-Stadtbüchern durch Herrn Dr. Fr. Bruns nach einer Eintragung vom 9. Oktober 1522 der Maler Johann Kemmer festgestellt wurde. Das Werk desselben, dessen Ausführung von 1522 bis 1524 erfolgte, gehört der Blütezeit lübeckischer Kunst an und rückt seinen Meister unter die hervorragenden Renaissancekünstler des Nordens. Gaedertz würdigte unter gespanntester Aufmerksamkeit der Fachgenossen die Stellung Kemmer's zu Lukas Kranach d. ä., ging auf die Pseudo-Grünewaldfrage ein und kam zu dem Ergebnisse, dass der von Flechsig mit Hans Cranach identifizierte Pseudo-Grünewald »jetzt durch einen günstigen Zufall in dem Lübecker Maler Johann Kemmer aufgefunden worden« sei. Diese überraschende Feststellung wird gewiss dazu führen, dass die in letzter Zeit viel diskutierte Frage einer neuerlichen Revision unterzogen wird. Der reiche Beifall, den die Ausführungen des hochbetagten, geistig noch so frischen Kunstforschers fanden, war beredter Ausdruck dafür, dass die Fachgenossen ihm mit höchstem Interesse gefolgt waren.

Die Nachmittagsstunden waren der Besichtigung der in Lübecks Kirchen und im Lübecker Museum enthaltenen Kunstschätze gewidmet, bei welcher die Herren Baudirektor Schaumann, Prof. Dr. Lenz, Staatsarchivar Dr. Hasse und Dr. Th. Hach in liebenswürdigster Weise die Führung und Erklärung übernahmen. Ein gemeinsames Mittagsessen in der reizend gelegenen Forsthalle vereinigte darauf die Festteilnehmer in zwanglosem Beisammensein.

Am zweiten Verhandlungstage kam als erster zum Worte Herr Professor Dr. Clemen (Düsseldorf), Provinzialkonservator der Rheinlande, mit einem überaus fesselnden und übersichtlichen Vortrage über »Organisation der Denkmalpflege und die gesetzliche Regelung des Denkmälerschutzes in Deutschland«. Der Redner ging aus von der frühen Regelung, die der Denkmälerschutz in Lübeck (schon durch eine Verordnung d. J. 1818) gefunden hatte, zu einer Zeit, die sonst in Deutschland am meisten durch Zerstörung und Vernachlässigung der wertvollsten Denkmäler geschändet ist, und schilderte dann nebeneinander die Entwicklung, die die Denkmalpflege in den wichtigsten deutschen Bundesstaaten genommen. Voran steht Preussen, wo schon durch Schinkel 1815 eigene Behörden und die Staatsaufsicht über alle Monumente gefordert wurde, die aber erst 1823 und 1830 in gewissem Umfange durchgeführt und durch die Einsetzung eines königlichen Konservators der Kunstdenkmäler im Jahre 1844 auf feste Füsse gestellt wurde. Im Jahre 1875 ist dann den Provinzialverwaltungen ein Teil der Denkmälerfürsorge übertragen, seit 1891 endlich ist durch die Einsetzung der Provinzialkonservatoren die Decentralisation durchgeführt worden. Der Redner erläuterte dann eingehend die rechtliche Grundlage des Denkmälerschutzes in Preussen, die

Bestimmungen der Gemeindeordnung, der Kirchenvermögenverwaltungsgesetze und die Lücken der Gesetzgebung. Dem gegenüber steht die Entwicklung in Bayern, wo noch durchaus Centralisierung der Denkmälerverwaltung im Generalkonservatorium besteht, wo viel weitgehendere Staatsaufsicht gefordert wird; in der Verfügung von 1884 ist die Staatsaufsicht auch über alle Veränderungen und Umbauten aus dem Aufsichtsrecht des Staates über das kirchliche Vermögen abgeleitet. Am günstigsten sind die rechtlichen Grundlagen für die Staatsaufsicht in Hessen (Verordnungen von 1818 und 1848), während Württemberg und Sachsen (erst seit 1895) nur eine Organisation und geringe rechtliche Grundlagen für den Denkmalschutz besitzen. — Im Gegensatz dazu stehen die ausländischen Organisationen, vor allem in dem klassischen Land der Denkmalpflege, in Frankreich, wo schon 1830 eine Generalinspektion der Denkmäler, 1837 die commission des monuments historiques geschaffen wurden und wo in dem Gesetz vom 30. März 1887 eine mustergültige, im Aufbau logisch entwickelte umfassende Unterlage geschaffen ist, die das Vorbild der ganzen modernen Denkmälerschutzgesetzgebung bildet. Mit der konsequenten Durchführung des Classement steht Frankreich neben England, Rumänien, Portugal, Ägypten, Indien, die gleichfalls diese Beschränkung des Staatsschutzes auf eine auserlesene Zahl von Denkmälern suchen — daneben ist Frankreich das Land, in dem die Centralisation am geschlossensten durchgeführt ist. Den direkten Gegensatz dazu bildet Italien, wo zwar der ausführliche Gesetzentwurf vom Jahre 1872 Entwurf geblieben ist, wo aber dafür seit 1891 eine weitgehende Decentralisation in den zehn Uffizi regionali eingetreten ist. Der Vergleich zwischen Deutschland und dem Ausland fällt zu Ungunsten der deutschen Staaten aus. Es fehlt überall das Gesetz, die im Staatshaushalt stehenden Fonds sind viel zu gering, es fehlt an geschulten Spezialisten für die Arbeiten an den Denkmälern, vor allem aber fehlt auch die Teilnahme der Kunstgelehrten zur Wahrung der speziell kunstwissenschaftlichen Interessen. Gerade nach diesen vier Seiten hin sollen die Verhandlungen, wie sie z. Zt. in den grösseren deutschen Bundesstaaten geführt werden, Abhilfe und Förderung bringen. Sowohl der reiche Beifall als auch zwei Resolutionen, die in der anregenden Debatte die Herren Prof. Dr. Voss-Berlin und Prof. Dr. Semper-Innsbruck einbrachten und deren Beratung einer Kommission zur sofortigen Beratung zugewiesen wurde, liessen erkennen, dass hier eine Frage von weitreichender Bedeutung und von grösster Wichtigkeit für die Erhaltung des Kunstbesitzes aufgerollt war.

J. NEUWIRTH.

PERSONALIEN

Düsseldorf. *Andreas Achenbach* feierte am 29. September, zugleich mit seinem 85. Geburtstag, die 50. Wiederkehr des Tages, an dem er auf der Berliner Ausstellung die grosse goldene Medaille erhielt. -r-

Brüssel. Der diesjährige „Prix de Rome“ für Bildhauer wurde am 20. September zu Antwerpen folgendermassen verteilt: I. Preis: Huygelen-Antwerpen, Schüler Vinçottes. II. Preis: Grandmoulin-Brüssel und de Cuyper-Antwerpen. III. Preis: Bliecks-Brüssel.

WETTBEWERBE

Berlin. Die Kgl. Akademie der Künste schreibt für 1901 die grossen Staatspreise für Architektur und Malerei aus. Alle Arbeiten sind bis 1. März 1901 einzuliefern und die Entscheidung erfolgt während des Monats März. Jeder Preis besteht in einem Reisestipendium im Betrage von 3300 Mark. Alle näheren Bestimmungen sind durch das Bureau der Kgl. Akademie der Künste, Berlin NW. Universitätsstr. 6 zu erfahren. -r-

Berlin. Der Termin für die Einlieferung der Entwürfe zu einem Reklame-Plakat, für das der Ausschuss der „Internationalen Ausstellung für Feuerschutz und Feuerrettungswesen Berlin 1901“ ein Preisausschreiben erlassen hat, ist bis zum 1. November a. c. hinausgerückt worden. Dem Preisgericht gehören u. a. an: Geheimrat Ende, Doepler d. J., Hanns Fechner, Dettmann und Bildhauer W. Schott. Alles Nähere ist durch die Geschäftsstelle der genannten Ausstellung, Berlin, Lindenstrasse 41, kostenlos zu erfahren. -r-

DENKMÄLER

Jever. Am 5. September a. c. wurde hier das Standbild des *Fräulein Maria von Jever* enthüllt. Die anmutige Gestalt der jugendlichen Fürstin, um deren Leben und Tod sich im Volke im Lauf der Jahrhunderte ein Sagenkranz gebildet hat, steht auf einem feingegliederten Unterbau, der nach den Seiten zu als Bank seine Fortsetzung findet. An das Gewand der Dargestellten schmiegt sich ein Hund, die Bank, die aus Sandstein gehauen ist, ist an beiden Seiten durch wappenhaltende Löwen flankiert. Alles Figürliche ist in Bronze gegossen. Das schöne Denkmal ist ein Werk des Berliner Bildhauers *Harro Magnussen.* -r-

Tann i. Rh. Das von dem Berliner Bildhauer Friedrich Pfannschmidt geschaffene *Standbild des Generals v. d. Tann*, das im Modell auf der diesjährigen Grossen Berliner Kunstausstellung zu sehen war, wurde hier Ende September enthüllt. §

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Auf dem *Forum Romanum* sind wieder neue Entdeckungen gemacht worden. Zwischen dem Hause der Vestalinnen und dem Tempel der Dioskuren konnte man zur Ergänzung früherer Ausgrabungen sehr genau die Stelle bestimmen, an der sich eine ›Statio aquarum‹, das heisst ein Wasseramt befand; man fand nämlich zahlreiche Säulen, auf denen ›curatores aquarum‹ erwähnt sind. Eine von diesen Säulen ist dem Hausgeiste des Wasseramtes gewidmet. In dem mittleren Raume der ›Statio‹, wo man früher bereits die Statue des Asklepios, einen Apollotorso und ein Bruchstück einer Hygieiastatue fand, wurden eine Zeusbüste und Bruchstücke eines Pferdemonuments entdeckt; diesem Raume gegenüber fand man in einer Tiefe von 2 Meter den ›Lacus Juturnae‹, den winzigen See, der von einer vom Palatin kommenden Quelle gespeist wurde. Nach der Sage sollen nach der Schlacht am See Regillus (496 v. Chr.) die Dioskuren hier stehen geblieben sein, um sich zu erfrischen und ihre Pferde zu tränken. Die Quelle ergoss sich durch eine mit Marmor bekleidete Wand hindurch, von welcher noch jetzt Spuren vorhanden sind. Der Ingenieur Boni, der die Ausgrabungsarbeiten leitet, will die Quelle wieder

herstellen und sie den Besuchern zugänglich machen; ringsherum soll eine Rosen- und Lorbeerhecke angelegt werden. Nach Boni sollen in der Nähe der Quelle die Reiterstatuen der Dioskuren errichtet gewesen sein, und zu einer dieser Statuen gehörten wahrscheinlich die oben erwähnten Bruchstücke eines Pferdes. Dicht bei der Wasserquelle wurde ein Altar ans Licht gebracht, der aus dem ersten Jahrhundert stammt und mit vier Basreliefs geschmückt ist, die auf den mythologischen Ursprung der Dioskuren Bezug haben; auf den Basreliefs sind dargestellt: Zeus, Leda mit dem Schwan, Castor und Pollux (mit der Lanze und der phrygischen Mütze) und eine bekleidete Frauengestalt, die eine grosse Fackel in der Hand hält, wahrscheinlich Vesta. Der Altar stand am Rande der »Fons Juturnae«. Andere Entdeckungen von Wichtigkeit hat Boni in der Nähe der Basilika Aemilia gemacht; unter anderem glaubt er den Tempel der Venus Cloacina gefunden und einen Arm der Cloaca Maxima entdeckt zu haben.

Venedig. Der Direktor der königl. Akademie, Cantalemessa, hat zwei wertvolle Gemälde, eines von *Palma Vecchio*, das andere von *Jacopo da Ponte*, genannt *Bassano*, entdeckt und um 3000 Lire für die Akademie erworben. Die beiden von Staub und schmutzigem Firniss überzogenen Bilder wurden, wie die Münchener »Allg. Ztg.« mitteilt, von dem Besitzer, einem Herrn Bedendo aus Mestre, zum Kauf angeboten. Unter der Schmutzkruste erkannte das geübte Auge des Direktors die verborgenen Schätze. Die Reinigung und sachverständige Behandlung wurde dem Prof. Zennaro anvertraut. Der hl. Hieronymus da Pontes ist schon vollständig erneuert; die mächtige Figur eines alternden Mannes, nahezu in Lebensgrösse, beinahe nackt, sitzt am Eingang einer Grotte, das schwermütige Haupt auf den linken Arm gestützt, in Betrachtung des Gekreuzigten, auf den von aussen ein kaltes Licht fällt; es ist eine vorzügliche anatomische Studie; dabei sind die Farben so frisch, als ob sie von gestern wären — wenn nicht die vollendete Zeichnung eine solche Annahme von vornherein ausschlösse. Palma Vecchios Gemälde eine sog. »Sacra Conversazione«, zeigt die Muttergottes mit dem Jesusknaben vor einem Tempel sitzend, von dem nur einige Pfeiler sichtbar sind; zu ihrer Rechten, im Halbschatten, kniet der heilige Joseph auf den lächelnden Knaben blickend; zur Linken, zu Füssen der Madonna, sitzt die heilige Katharina, neben ihr kniet Johannes der Täufer; die Figuren heben sich von einer idealen Landschaft ab. Das Bild ist offenbar zur Zeit entstanden, als Palma sich Tizian zum Vorbild nahm und ihm mit Erfolg nachstrebte. Überaus lebensvoll ist die heilige Katharina, die unbestritten Palma erkennen lässt durch die innige Verwandtschaft mit des Meisters berühmter heiligen Barbara in Sta. Maria Formosa, zu der ihm die eigene schöne Tochter Violante als Modell diente. Von schönen Linien und sprechendem Ausdruck ist Johannes der Täufer; nicht der asketische Heuschreckenvertilger der alten Manier, sondern eine edle Jünglingsgestalt in vollem Reize der Jugend. Diese Figuren sind zu einer Gruppe voll Anmut und Würde gestimmt, die ebenmässigen Gestalten sind in farbenprächtige, faltenreiche Gewänder gehüllt, die Fleischtöne sind von durchsichtiger Zartheit. Kenner versichern, dass dieses Gemälde unter die Meisterwerke des Palma Vecchio zu zählen sei und für die Akademie eine wertvolle Bereicherung bilde

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die stille Sommerszeit, in der man der Freude an der Kunst mit einiger Ruhe sich hingeben kann, weil die beiden grossen Ausstellungen während dieser monatelangen Zeit in Berlin sozusagen die einzigen sind, ist dahin, und die nervöse Jagd beginnt wieder. Alle drei, vier Wochen etwas Neues! Das ist leider auch diesmal wieder der Grundsatz, nach dem die Schar der »Kunstsalons« handeln wird. Es ist nun einmal so, und bleibt so. Wie oft wird ein ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht Trost gewähren! Wir wollen das Beste hoffen, und erfreulicherweise ist festzustellen, dass gleich am Anfang der weiten Reise ein Riese steht, auf dem das Auge noch lange Erholung trinkend mit Freude ruhen wird. Das ist der spanische Maler *Ignacio Zuloaga*, der bei *Eduard Schulte* eine Anzahl von hochinteressanten und sehr bedeutenden Gemälden ausgestellt hat. — Ein grosser, machtvoller Zug geht durch alle diese Arbeiten, all das Kleinliche, Bunte, Schreiende, das kleine Geister uns neuerdings als nationale Hervorbringungen ihrer spanischen Heimat aufgetischt haben — all das ist verschwunden; in sich gefestigt, stark und stolz tritt dieser zur Zeit Einsame aus ihrer Schar heraus und — stolz will ich den Spanier! Dieser Mann ist ein echter Sohn seiner Heimat; man spürt den Charakter seines Vaterlandes in seinen Werken, und das ist gewiss das Beste, was man von einem Künstler sagen kann.

Freilich von der süssen Romantik, die das Land der schattigen Kastanien umschwebt, finden wir wenig — desto mehr aber von herber Wahrheit und wahrer Herbheit. — Das ist einer, der, wie es auf *Curt Stoeving*'s ebenfalls hier ausgestellter, in Erfindung und Ausführung vortrefflicher Nietzsche-Plakette heisst, nicht nach Glücke, sondern nach seinem Werke getrachtet hat. — Wohl kommt dem Beschauer die Erinnerung an Manet und an Slevogt, wenn er vor dem reich bewegten »Stierkampf im Dorfe« oder der glühenden, naturalistisch harten, übrigens Slevogt's Art an Feinheit überragenden »Versuchung« steht — aber man muss weiter, sehr viel weiter und höher greifen, wenn man den »Dichter Don Miguel de Segovie« oder den »Nachtwächter«, das »Bildnis der Lola« oder die »Strassenscene in Madrid« sieht. An Velazquez zu erinnern, ist naheliegend, aber es ist so viel ganz Eigenes, Lebendiges in diesen Schöpfungen, dass es besser ist, nur von Ignacio Zuloaga zu sprechen und diesen Namen hoffnungsfreudig sich zu merken!

Von ganz anderem Schlage, viel weniger imponierend, aber immerhin sehr erfreulich sind die Arbeiten des Brüsseler Landschafters *Paul Mathieu*. Ein in sonnige Stimmung getauchtes »Flandrisches Dorf« und eine »Allee« sind Kabinetstücke ihrer Art, aber weit übertroffen werden sie durch den »Mühlenweg im Schnee« und vor allem durch die »Dämmerung«. Mathieu besitzt ein starkes und zugleich zartes Empfinden für die Stimmungen der Natur, und er weiss sie dem Beschauer seiner Werke meisterlich zu suggerieren. Wie ein alter Meister erscheint *Wilhelm Leibl* in seinem frühen Bildnis des Malers Hirth du Frênes, in dem ein selten malerischer Künstlerkopf in feinster, einfachster und doch wirkungsvollster Weise malerisch festgehalten ist.

Gegen diese Hauptstücke der Schulteschen Ausstellung sich halten zu wollen, war für den »Club moderner Landschafter Berlins« ein gewagtes Unternehmen. Aber sie halten sich! Sie sind freilich noch jung, aber Jugend ist bekanntlich ein Fehler, den man mit jedem Tage mehr ablegt, und in den Arbeiten dieser Leute ist zweierlei, das viel Vertrauen einflösst: sie wandeln auf vaterländischem Boden, und sie folgen auf diesem Boden offenbar dem kundigsten Führer, Eugen Bracht! Es ist ein gutes Zeichen für die Zukunft unserer Kunst, dass sein Einfluss bei dem Nachwuchs ein so ausserordentlich umfassender und starker ist. Ausserdem liegt in diesen märkischen Schilderungen von *H. Klohss*, wie »Heideloch« und »Aprilschnee«, oder in *Liedtke*'s Schilderungen aus dem »Hamburger Hafen«,

in *Oesteritz's* »Teufelssee« und in *Wendel's* Gewitterstimmungen eine erquickende Frische und Unmittelbarkeit. *Hans Licht*, der durch sein »Märkisches Städtchen« von der Grossen Ausstellung her noch in erfreulicher Erinnerung ist, ist zwar im Verzeichnis mit aufgeführt, aber Arbeiten von ihm sind leider trotzdem nicht vorhanden.

Richard Müller-Dresden endlich stellt ein gutes Gemälde »Der Maler« und eine Reihe von Radirungen und Zeichnungen aus. Sein »weiblicher Akt« ist äusserst fein durchgeführt und sehr gut im Ton. Letzteres gilt auch von einer Dorfansicht; aber die Radierungen haben etwas Hartes, und vollständig enttäuscht wird man durch einen weiblichen »Studienkopf«, der trotz einzelner Feinheiten recht unkünstlerisch und photographieartig wirkt.

Variatio delectat, wie bekannt, und so ist es denn angenehm, dass, während Schulte uns gerne neue Bekanntschaften vermittelt, *Gurlitt* auch in diesem Jahr, wie es scheint, seinen alten Grundsätzen treu bleiben will, unbekannte oder verschollene Arbeiten grosser Meister ans Licht zu ziehen. Da sind drei Bilder *Anselm Feuerbachs*, ein herrlich feines »Bildnis der Mutter des Künstlers« und ein kaum weniger gutes »Selbstbildnis«, sowie eine echt Feuerbachische »Felsenschlucht« zu sehen. Wie unendlich schlicht und gross erscheint der Meister doch vor allen Dingen in dem Bilde seiner Mutter!

Dann ist da ein alter und zwei neuere *Lenbachs!* Und was für Lenbachs! Nicht immer konnte man neuerdings so ganz begeistert das Lob dieses Grossen verkünden. Vor allem jenes frühe Porträt Arnold Böcklin's! Welch ein Meisterstück, der beiden Meister würdig! Und dann, was für eine lebensprühende Darstellung ist dieses Brustbild der pikanten Französin Yvette Guilbert, wie fein ist dieser Fleischton in dem Porträt der Marie Barkany! In beiden Werken ist mehr, weit mehr als die flüchtige Erscheinung festgehalten!

Es ist kein Fehler, dass man hier manche Bilder findet, die man schon früher gesehen zu haben glaubt. Im Gegenteil! Wer freute sich nicht, wenn ihm liebe alte Bekannte wieder entgegentreten! Vortreffliche Arbeiten *Leibl's* und *Thoma's*, ein Studienkopf *Menzel's*, zwei lebensvolle Marmorbüsten *Volkmann's*, eine stimmungsvolle Landschaft Ludwig von Hofmann's und ein grossartiger »Abend in Venedig« von *Ludwig Dill*, einige interessante Studien *Uhde's* und drei sehr gute *Liebermann's* — es lohnt sich, die Ausstellung aufzusuchen, es weht dort Höhenluft!

P. W.

Kiel. Das Kunstleben hat sich hier in den Sommermonaten ziemlich rege bewiesen und es ist ein gutes Zeichen für die Echtheit der neuen »Bewegung«, dass der seit kurzem bemerkbare Aufschwung nicht nachlässt, sondern sich weiter in die Provinz auszudehnen beginnt. Dazu tragen verschiedene Faktoren bei, Anregungen »von aussen und innen«; die Wanderausstellung der Schleswig-Holsteinischen Kunstgenossenschaft und die Verbreitung des Interesses für das Kunsthandwerk und die verschiedenen kunstgewerblichen Techniken sind wohl in erster Linie daran beteiligt. Im Thaulow-Museum haben die »Vereinigten Werkstätten« aus München zahlreiche Metallarbeiten, moderne Lampen und elektrische Beleuchtungskörper zur Ausstellung gebracht; Webereien und Knüpfteppiche nach Sherrebeeker Art und einige ganz selbständige, nach Entwürfen von *Alfred Mohrbutter* ausgeführte Wandteppiche und Decken von hervorragend koloristischer und dekorativer Wirkung vervollständigen das Bild einer fortlaufenden Ausstellung, welche den Anschluss an die Zeitentwicklung zu gewinnen bestrebt ist. Auch zeigt sich ein erhöhtes Interesse und selbst Geneigtheit zum Kaufen im Publikum, welches jetzt hie und da die Grenze der vorsichtig-platonischen Anerkennung, in der es bisher verharrte, zu überschreiten wagt! — An dem mittlerweile fertig gebauten neuen Klubhaus zu Düsternbrook für den kaiserl. Yachtklub — woran sich die weit bis nach Bellevue hinführende Strandpromenade (diese schöne »friedliche« Anlage im grossen Stil von Krupp) anschliesst — sind die Holzarbeiten der Eingangsthür (Eiche) und das schmiedeeiserne Gartenthor von sehr ansprechender, solider Durchbildung; auch die schmiedeeisernen Gitter und die farbigen und bronzierten Lampen zeigen einen wesentlichen Fortschritt gegen die unleidlichen gusseisernen Massenerzeugnisse unserer jüngsten und hoffentlich endgültig überwundenen Vergangenheit. Stil und Anlage dieses neuen Klubhauses mit den lichten, einfach-eleganten Räumen und dem Garten sind im guten Sinne modern und zweckmässig, was man leider von den grossen anschliessenden Baulichkeiten mit ihren vielen kleinen Fensterchen und Erkerchen nicht behaupten kann. — An plastischen Werken haben wir unlängst zwei »Enthüllungen« gehabt: Eberlein's Christus am Kreuz auf dem Platz vor der Garnisonkirche (hinter dem Gedenkstein des verstorbenen Herzogs von Mecklenburg, den die Seeoffiziere ihrem Kameraden gestiftet, ein sehr ansprechendes schlichtes Monument), zu Füssen des Gekreuzigten ist eine Mutter mit einem kleinen Kind betend niedergesunken. Diese Auffassung, welche die Zuversicht und den Trost in Christo für die im Dienst des Vaterlandes Verstorbenen darstellen soll (nach der Erklärung des Kaisers), wird von »strengen« Protestanten für zu »katholisch« gehalten. Man ist in Deutschland wohl noch immer geneigt, kirchliche Kunst konfessionell aufzufassen, was man bei der allseitig konstatierten »Lauheit« in religiösen Dingen wenig in Übereinstimmung zu bringen vermag. Aber in der Kunst ist das freilich »etwas Anderes«! — Das zweite Monument ist das in Holtenau (fünf Jahre nach der Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals und zehn Jahre nach der Grundsteinlegung durch den ersten deutschen Kaiser) enthüllte Denkmal Kaiser Wilhelms, von Herter. Die monumentale Wirkung, die bei der Hauptfigur des alten Heldenkaisers an sich nicht schlecht ist, leidet etwas unter der Nachbarschaft der Restaurationshalle und des Gedenkturms zur Linken. Im übrigen ist aber die Auffassung gut. Auf einem einfachen Granitsockel steht der Kaiser in Generalsuniform mit aufgeschlagenem Mantel und Helm, in der Linken die Urkunde fassend, die rechte Hand weist ausgestreckt nach unten, wo zu des Kaisers Füssen der Grundstein ruht. Mit mildem Blick schaut der Kaiser hinaus über die Föhrde, wo die Kriegsschiffe hinausfahren, um des Reiches Ansehen auch in fernen Weltteilen zu wahren und alle seine Angehörigen zu schützen. Im Gegensatz zur Ruhe der Hauptgestalt sind die beiden germanischen Recken zu beiden Seiten des Sockels in lebhafter Bewegung; links ein bärtiger Krieger mit Pfeilen, Spiessen, Schild und Geren mit Feuersteinspitzen; rechts ein jüngerer Mann im Federhelm mit einem Ruder über der Schulter und Jagdbeute. Beide Gestalten sitzen spähend auf den Bordseiten alter Wikingerboote, deren Drachenköpfe zu beiden Seiten vorragen. Der Sockel trägt die Inschrift »Wilhelm der Grosse«. Kann sich dieses Standbild auch an künstlerischer Bedeutung und individueller Kraft nicht mit dem Kaiserdenkmal von Brütt im Schlossgarten messen, so ist es doch eine gute Leistung, die sich in den vorgeschriebenen Grenzen und Bestimmungen möglichst verständig und frei zu bewegen bestrebt war. Vom Wasser aus in nächster Nähe gesehen, den Blick nach oben gerichtet, bildet es einen stattlichen Schmuck der Kieler Föhrde.

W. Schölermann.

VOM KUNSTMARKT

London. Im Laufe des Sommers haben hier eine Reihe bemerkenswerter Auktionen stattgefunden, über deren Ergebnisse wir kurz berichten wollen:

Am 12. Mai verauktionierte Christie die bedeutende Bildersammlung des verstorbenen Mr. James Reiss. 63 Bilder wurden in Summa mit 400000 M. bezahlt. Besonderes Interesse erregte Millais' Werk »The Boyhood of Raleigh«, das Mrs. Tate für 109200 M. durch Mr. Agnew kaufen liess. In Rücksicht auf den Wunsch ihres verstorbenen Gatten schenkte die Dame Millais' Werk an die sogenannte »Tate-Gallery«, die bekanntlich offiziell »The National Gallery of British Art« heisst. Millais' »Haidelandschaft bei Mondschein« wurde von Mr. Horsley für 21000 M. und »Charlie is my Darling«, gleichfalls von Millais, für 7100 M. von Mr. Lawrie erstanden. Cox, »Going to the mill«, 42000 M. (Agnew). Leighton, »Helios«, 57750 M. (Gooden). C. Troyon, »Landschaft«, ein mit Ochsen bespannter Pflug, 39900 M. (Grainger). Rembrandt, »Landschaft«, eine steinerne Brücke über einen Kanal, auf Holz gemalt, etwa 1637—38 entstanden, grau und braun im Ton, $11\frac{1}{2} \times 16$ englische Zoll gross, in Dr. Bode's Werk, Vol. IV und ebenso von Waagen beschrieben, 42000 M. (van Riemsdyck). Das Bild stammt aus der Sammlung des Marquis von Landsdowne. — Am 25. Mai beendete Christie die Versteigerung der Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen, Antiquitäten und Bildern aus dem Besitze der verstorbenen Madame de Falbe. Die bedeutendsten Objekte und die dafür gezahlten Preise waren folgende: Eine alte Chelsea-Jardinière mit Malerei, 4830 M. Ein Paar Goldbronze-Wandleuchter, Louis XVI., 9660 M. Ein Louis XVI.-Schreibtisch, montiert in Goldbronze, getriebene Figuren, Nymphen darstellend, im Stile von Gonthière, 31500 M. (Partridge). Ein Sekretär mit Einlagen von verschiedenen farbigen Hölzern und Gravierungen auf Elfenbein, 8000 M. (Wertheimer). Vier alte Gobelins, militärische und sportliche Trophäen, 99×87 engl. Zoll gross, 37485 M. (Wertheimer). Ein altes holländisches Tafelservice, 9670 M. (Harding). Eine eiförmige, alte Sèvres-Vase mit Deckel, dunkelblauer Grund mit Golddekoration, 21150 M. (Duveen). — Unter den Bildern wurde besonders gut »Der Wahrsager« von J. Opie mit 25200 M. bezahlt. Mehrere kleinere Porträts von Gainsborough erreichten dagegen keine hohen Preise. F. Boucher, »Maria Leczinska« bezeichnet, 1740 datiert, 20370 M. (Hodgkins). J. B. Greuze, »Porträt eines jungen Mädchens«, 7770 M. (Miller). Veslasquez, Porträt von Henry de Halmale, 8505 M. (Speyer). A. van der Neer, »Winterlandschaft mit Flussscene«, 10490 M. (Colnaghi). Rubens, »The Repose of the Holy Family«, auf Holz gemalt, 10500 M. (Lesser). — Die Silber- und Goldgegenstände, meistens Werke der süddeutschen Kleinkunst des Mittelalters, aber auch viele altenglische, kunstvoll getriebene Objekte aus edlem Metall wurden mit 100000 M. bezahlt, so dass der Gesamterlös für die »Falbe-Sammlung« 900000 M. betrug. — Am 26. Mai verauktionierte Christie die beiden interessanten Gemäldesammlungen des verstorbenen Mr. Benjamin Armitage und Henry Mason. Aus der ersten ist besonders erwähnenswert: Peter Graham, »Da, wo das tiefe Meer klagt«, 6300 M. Die zweite Sammlung enthielt folgende namhafte Werke: Rosa Bonheur, »Viehherde ausruhend«, 1889 datiert, 14700 M. J. Cazin, Porträt eines jungen Mädchens, 6500 M. C. Daubigny, »Flussscene«, 7140 M. »Ansicht von Nantes«, von Corot, 8000 M. »Vergissmeinnicht«, von J. G. Millais, 31500 M. — Robinson & Fisher verauktionierte am 21. Juni eine Reihe sehr bedeutender Werke älterer englischer Meister. Vier Bilder von Reynolds, Porträts von Mitgliedern der gräflichen Familie »Arundel«, wurden mit 231000 M. bezahlt. Lord Arundel und seine Gemahlin, von Thomas Lawrence, 13650 M. Romney's Porträt von »Lady Lee«, 9200 M. — Am 23. Juni veräusserte Christie die sehr wertvolle Aquarell- und Ölgemäldesammlung des verstorbenen Mr. J. A. Baumbach. Aquarellbilder: »Gegend bei Lancaster«, von D. Cox, 5145 M. »Stonyhurst College«, von Turner, 10920 M. »Byland Abbey«, von Copley Fielding, 6300 M; von demselben »Landschaft mit Viehherde«, 8620 M. »Kinder einen Bach durchschreitend«, von Birket Foster, 4200 M. »Nürnberg«, von S. Prout, 2720 M. »Dorfscene«, von P. de Wint, 1100 M. »In den Ardennen«, von Rosa Bonheur, 4830 M. »St. Germain-en-Laye« von Turner, 11720 M. Ölbilder: »Landschaft bei Canterbury«, von S. S. Cooper, 4550 M. »Frachtfuhrleute«, von D. Cox, 5000 M. »Eine Strasse in Cairo«, von R. Ambros, 3000 M. »Den Schleier nehmend«, von José Benlliure, 6510 M. »Araber im Café«, von L. Deutsch, 10815 M. »Wundersame Augen«, von Lord Leighton, 7000 M. »Lagunenscenerie«, Venedig, von F. Ziem, 6510 M. »Canale grande und Dogenpalast«, Venedig, von F. Ziem, 6510 M. »Das Conclave«, von J. Gallegos, 4700 M. »In den Wiesen«, von Dieterle, 4620 M. »Im Heiligtum«, von Deutsch, 4200 M. »Durbar in der Nähe von Tunis«, von Benjamin Constant, 3150 M. »Vertrauen«, von Corrot, 2625 M. »Der Hafen von Marseille«, von Ziem, 2310 M. — Dieselbe Firma versteigerte am 30. Juni die Bildersammlnng des verstorbenen Mr. J. Brown. »Dämmerlicht«, von Heffner, 18900 M. »Die ägyptische Schule«, von Prof. L. Carl Müller, 18006 M. »Rast an der Quelle«, von Ad. Schreyer, 14700 M. »Die Ernte«, von J. Linnell, 11700 M. »Herbstabend«, von demselben, 10500 M. »Die weisse Kuh«, von E. van Marcke, 10500 M. »Genrebild«, von Munkacsy, 8820 M. »Die Ermordung Wilhelm's des Schweigsamen«, von Josef Israel, 8820 M. »Fütterung der Ziegen«, von demselben, 8400 M. »Der Fischverkauf« von A. Forbes, 5200 M. »Dame Blanche«, von E. Charlemont, 5040 M. — Am 18. Juni verauktionierte Christie eine wertvolle Kupferstichsammlung, deren bestbezahlte Blätter folgende waren: »La Rixe«, nach Meissonier, Radierung von F. Bracquemond, Remarque-Probe, 2100 Mark. »The Irish Forest«, Radierung von Sir F. Seymour Haden, 1000 Mark. Von demselben »Thames Fisherman«, 840 M. »1806«, nach Meissonier, von J. Jacquet radiert, 840 M. »La Confidence«, nach Meissonier, von H. Vion, Probeblatt, 672 M. »La Partie Perdue«, Radierung von Bracquemond, nach Meissonier, Remarque-Probe 630 M. »The Vesper Bell«, von A. H. Haig, 820 M. »Countess Grey und Kinder«, Kupferstich von Cousins, nach Lawrence, 840 M. Von demselben Stecher »Lady Gower«, gleichfalls nach Lawrence, 620 M. — Am 28. Juni wurden bei Christie die der Gräfin Lismore gehörigen Kupferstiche versteigert, darunter: »The Ladies Rushout, nach Plimer, von Schiavonetti, 1700 M. »Miss Farren«, nach Lawrence, von Bartolozzi, in Farben, 700 M. »Das alte Chaussée-Haus«, nach Morland, von W. Ward gestochen, 500 M. »Miss Johnson«, Originalkupferstich von J. R. Smith, 700 M. »Die Herzogin von Devonshire«, nach Gainsborough, von W. Barnard, koloriert, 500 M. »Der Stuhlflicker«, von Vendramini, nach Wheatly, 673 M. — Am 20. Juni verauktionierte Christie kunstvoll getriebene Silbergegenstände aus dem Besitz des verstorbenen Mr. Manners-Sutton. Diese Auktion ist insofern bemerkenswert, als auf derselben die höchsten Preise für dergleichen gezahlt wurden, die überhaupt bisher zu verzeichnen sind, so namentlich: Ein grosser silberner Becher mit Deckel, aus der Epoche Wilhelms von Oranien und der Königin Anna, schöne Gravierungen von Blumen

Guirlanden und Früchten, mit der Marke der Londoner Goldschmiede von 1690, wurde mit 139 sh. per Unze bezahlt. Ein kunstvoll entworfener Salznapf, mit der Jahreszahl 1691, 70 sh. per Unze. Ein silberner Becher, aus der Cromwell-Periode, 245 sh. per Unze. Eine silberne Tazza, Stil Karl II., datiert 1684, mit schön gearbeitetem Rand, Masken und Rosetten, 60 sh. per Unze. Eine Saucière, Karl I. Zeit, mit prachtvollen Ornamenten, 280 sh. per Unze. Ein silberner Becher mit Deckel, getriebene und durchbrochene Arbeit, Acanthusblätter, Blumen und Vögel, 1676 datiert, 120 sh. per Unze. Ein silberner Krug mit reicher Dekoration, Medaillons mit klassischen Köpfen, ca. 1750 in Augsburg angefertigt, 2020 M. Ein silbernes Gefäss für Rosenwasser in Bootsform, getriebene, landschaftliche Scenen mit Figuren, Arbeit eines Ausgsburger Meisters, 2000 M. — Am 22. Juni versteigerte Robinson & Fischer eine Sammlung interessanter Juwelierarbeiten, von denen besonders hervorzuheben ist: Ein Miniaturbild Kaiser Alexander I. in Brillanten gefasst, datiert 1817, ein Geschenk an den englischen Architekten Rennie, 3000 M. Eine Dose mit Miniaturbild einer Dame, 2300 Mark.
Am 22. Juni verauktionierte Christie mehrere Sammlungen antiker kunstgewerblicher Gegenstände, so namentlich alte Gobelins. Ein Brüsseler Gobelin erzielte 9450 M., ein französischer 4200 M., ein flämischer 8000 M., drei grössere Berliner 12000 M. und ein Satz von drei kleineren Berliner Gobelins, auf dem mythologische Scenen dargestellt sind, 3145 M. Eine Marmorbüste von Oliver Cromwell, 6720 M. Eine alte eiförmige Sèvres-Vase mit Malerei von Sportscenen in Medaillons, 5250 M. Zwei altenglische Konsoltische mit Malerei, 4660 M. Eine blaue Porzellanuhr in Goldbronze, im Stil Louis XVI. gefasst, 1100 M. — Am 27. Juni wurde gleichfalls bei Christie die Sammlung von Sir Charles Welby verkauft, die, obgleich nur 69 Nummern stark, dennoch mit 220000 M. ein äusserst günstiges Resultat erreichte. Ein Paar Tafelleuchter, alt Sèvres-Porzellan, Stil Louis XV, kamen auf 48300 M. Eine schöne silberne Schale, getriebene Arbeit, in ihrem oberen Teil in der Figur eines Löwen endend, 1755 datiert, 41200 M. Eine altchinesische Schale in Goldbronze montiert, aus der Epoche Louis XV., 33600 M. Ein achteckiger Tisch mit silberner Platte, getriebenen Figuren und Reliefs von Masken, 15000 M. Ein Boulbibliothekstisch, 11340 M. Eine ovale silberne Schale, getriebene Figuren in Medaillons, 1734 von Paul Lamerie angefertigt, 10000 M. Vier Aubusson-Gobelins, die Jahreszeiten darstellend, 10000 M. — Mitte Juli verauktionierte Christie eine ganze Reihe von Kollektionen, die zwar nicht alle durchweg als erstklassige bezeichnet werden können, aber jede derselben enthielt ein oder mehrere Stücke ersten Ranges. So z. B.: Ein kleines Triptychon, translucente champ lévé Email, die Kreuzigung darstellend, 10300 M. Eine ovale goldene Dose mit Genre-Malerei von De Mailly, 4500 M. Eine goldene Dose mit weiblichem Miniaturporträt, von Plimer ausgeführt, 10000 M. Zwei Miniaturen aus der Schule Petitot's, der Marquis de Cinq-Mars und die Marquise de Belle-Isle, 4000 M. Der Herzog von Orléans, Regent von Frankreich, Schule von Petitot, auf Email, 1700 M. Ein Miniaturporträt von Lord Roberts, Oberbefehlshaber in Afrika, von E. Grimshaw gemalt, 320 M. Weibliches Porträt, Miniaturbild auf Email, von Engelheart, 5400 M. Damenporträt, von Miss Mee, 3200 M. Männliches Miniaturporträt, von Cosway gemalt, 8700 M. Eine Louis XV. Chatelaine, goldgetriebene Arbeit, klassische Sujets, Aeneas trägt seinen Vater Anchises, ca. 1770 angefertigt, 2100 Mark. — Ende Juli versteigerte Christie mehrere Kupferstich-Sammlungen und erzielten die bedeutendsten Blätter darunter folgende Preise: »Der Angler« nach Morland, gestochen von G. Keating und W. Ward, 2720 M. »Sommer und Winter« ein Paar, nach J. Ward, von W. Ward gestochen, 2520 M. »Almeria« (Mrs. Meymot) nach Opie, von J. R. Smith, 3300 M. »Häusliches Glück« (die Familie Lambton) nach J. Hoppner, von J. Joung 600 M. »Die Gräfin Carlisle« nach Reynolds, von J. Watson, 420 M. »Lady Elisabeth Foster« nach Reynolds, von Bartolozzi, 1680 M. »Mrs. Bouverie« nach Cosway, von J. Condé, 600 M. »Lady Rashout und Tochter« nach Angelica Kauffmann, von T. Burke, 420 M. »Agamemnon«, erster Plattenzustand, von Seymour Haden, 350 M. »Ein Blumenstück« nach Huysum, von Earlom, 670 M. »Christus zwischen den beiden Schächern«, von Rembrandt, 700 M. »Christus predigend«, Rembrandt, 500 M. »Der Engel erscheint den Hirten«, Rembrandt, 320 M. »Melancholica«, Albrecht Dürer, 500 M. Von demselben »Die Jungfrau Maria mit dem Christuskind«, 400 M. »Das kleine Kriegsross«, gleichfalls von Dürer, 320 M. *v. S.*

Berlin. Lepke zeigt einige bemerkenswerte Versteigerungen an: Am 23. Oktober hervorragende Gemälde des 15. bis 18. Jahrhunderts, am 25. Oktober Kupferstiche, am 30. Oktober moderne Gemälde erster Meister, worunter Namen besten Klanges, wie Böcklin, Thoma, Stuck u. s. w.; schliesslich am 31. Oktober den künstlerischen Nachlass von Moritz von Schwind. (Vgl. das Inserat.)

Köln. J. M. Heberle versteigert vom 22.-31. Oktober die bedeutende und umfangreiche Sammlung von Münzen und Medaillen des Herrn Schallenberg. Der umfangreiche Katalog zeigt die prächtigsten Stücke auf Lichtdrucktafeln. Es kommen 3500 Münzen des Altertums, 1600 der späteren Epochen unter den Hammer.

VERMISCHTES

Berlin. Der *Herausgeber dieser Zeitschrift* liest im Wintersemester 1900/01 an der *Technischen Hochschule* zu Charlottenburg: 1) Antike Kunst. Freitag 2-4 Uhr, privatim. Anfang 26. Oktober. 2) Meisterwerke der italienischen Renaissance. Montag 6-8 Uhr, öffentlich und gratis. Anfang 29. Oktober; an der *Universität* Berlin: Italienische Kunst im Zeitalter Dante's. Sonnabend 4-5 Uhr, privatim. Anfang 27. Oktober. Meldungen von *Hospitanten* in den Sekretariaten der beiden Hochschulen.

Die *Buchhandlung* von *Breslauer & Meyer* in *Berlin W.*, Leipzigerstrasse 136, hat einen vornehm ausgestatteten Katalog seltener Bücher und Manuskripte veröffentlicht. Der mit 55 z. T. ganzseitigen trefflichen Reproduktionen alter Holzschnitte und Drucke geziert ist. Der Katalog ist bibliographisch sorgsam bearbeitet und mit zahlreichen Anmerkungen versehen. Die Bücher entstammen z. T. berühmten Bibliotheken. Der Inhalt ist folgender: Aldinen, Americana, Alte Geographie, Reisen. Alte Astronomie und Mathematik. Bücher des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Bücher mit schönen Holzschnittbordüren. Curiosa. Deutsche Bücher. Holzschnittbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. Illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts. Incunabeln, Manuskripte. Alte Medizin. Bücher kleinsten Formates (das kleinste ist 14 mm hoch und 10 mm breit!) Militaria, Duell. Bücher über Sonnenuhren. Unterrichts- und Lehrbücher des 15.-17. Jahrhunderts. Alte Pädagogik (Schreibvorlagen, Briefsteller, Buchführung). Bibliographische Handbücher.

Florenz. Die im Augustheft dieser Zeitschrift veröffentlichte Photographie nach dem neuentdeckten Dantebildnis von Orcagna in S. Maria Novella ist von Brogi in Florenz aufgenommen worden und von ihm zu beziehen. *M. G. Z.*

Inhalt: Der kunsthistorische Kongress in Lübeck, von J. Neuwirth. I. — Achenbach-Jubiläum; Brüssel, Prix de Rome. — Berlin, Grosse Stadtpreise; Reklame. — Plakat für Feuerrettungswesen. — Denkmal für Frl. Maria von Jever; Denkmal des Generals v. d. Tann. — Neue Entdeckungen auf dem Forum Romanum; Gemälde von Palma und Bassano in Venedig entdeckt. — Berliner Brief; Kieler Brief. — Londoner Sommer-Auktionen; Auktionen bei Lepke und Heberle. — Vorlesungen von M. G. Zimmermann; Katalog von Breslauer & Meyer. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 2. 18. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER ERSTE DEUTSCHE »TAG FÜR DENKMALPFLEGE« IN DRESDEN.

Hat man jemals in früheren Zeiten so viel für die Erhaltung und Pflege der Denkmäler der Kunst und der Geschichte früherer Epochen gethan als in unserem Jahrhundert? Sonst setzte jede Generation ihren Stolz darin, ihre höchste künstlerische Leistungskraft in neuen und eigenen Schöpfungen zum Ausdruck zu bringen. Unser Jahrhundert dagegen ist das Zeitalter der Restaurierungen. Seitdem die Dichter der romantischen Schule in Deutschland und Frankreich von neuem den Blick auf die herrlichen Bauwerke des Mittelalters zurückgelenkt haben, ist ein Dom nach dem anderen, die Wartburg, die Marienburg und manche andere stolze Fürstenburg in ihrer alten Herrlichkeit wieder hergestellt worden.

Selbst die in den Zeiten des Mittelalters unfertig gebliebenen Kirchen suchen wir so treu als möglich im Geiste ihrer ursprünglichen Erbauer zu vollenden. Ist jemals im Verlaufe unseres ganzen Jahrhunderts in Deutschland ein Bauwerk mit einem solchen Enthusiasmus der ganzen Bevölkerung und mit einem solchen Aufwand von Arbeitskraft und Geldmitteln ausgeführt worden wie die Vollendung des Kölner Domes? Dies nur ein Beispiel für ungezählte andere Kirchen und Kathedralen unseres weiten deutschen Vaterlandes.

Und dennoch von allen Seiten der laute Ruf nach grösserer Fürsorge für die Denkmäler der Kunst früherer Zeiten? Die Künstler jammern darüber, dass bei allen diesen Restaurierungen ein Teil unserer besten künstlerischen Kräfte und manche Million dazu alljährlich dem eigenen künstlerischen Schaffen unserer Zeit entzogen wird. Gerade die jüngere Generation will ihre eigene Kraft bethätigen und in ihrer Sehnsucht nach dem neuen Stil des zwanzigsten Jahrhunderts nicht beständig von neuem durch historische Rückblicke gehemmt werden.

Doch glücklicherweise ist die Erhaltung der Denkmäler früherer Jahrhunderte nicht bloss eine künstlerische Angelegenheit. Auch die weitesten Kreise der Bevölkerung, welchen eigentliche künstlerische Fragen fern liegen, haben ein Interesse daran, dass die Denkmäler unserer nationalen Geschichte vor der Zerstörung geschützt werden. Das, was unsere Väter in den grossen Tagen der Vergangenheit geschaffen haben, sind die Wahrzeichen unseres nationalen Ruhmes. Der Blick auf diese Werke hat uns in Zeiten des Niedergangs wieder aufgerichtet und uns den Mut gegeben, die Herrlichkeit des alten Reiches unserer Vorfahren zu erneuern. Goethe's Wort: »Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt« ist auch in diesem Sinne bei uns wahr geworden.

Gerade die grosse Menge des Volkes, der die Bücher unserer Historiker verschlossen bleibt, wird aus dem Anblick jener ehrwürdigen Zeugen einer grossen Vergangenheit immer wieder von neuem die Anregung zu nationaler Begeisterung finden. Das vor allen Dingen ist der Grund, weshalb wir jetzt in Deutschland nicht nur in den Altertumsvereinen, sondern bei den Regierungen eine so starke Bewegung zum besseren Schutze der Denkmäler sich vorbereiten sehen. In fast allen einzelnen deutschen Staaten sind die Regierungen sich der Bedeutung dieser Angelegenheit bewusst geworden. Nur die Stadtverwaltungen scheinen mit engherziger Sparsamkeit hinter diesem allgemeinen Streben zurückzubleiben.

Überall indessen ist man sich auch der Hindernisse bewusst, welche der Fürsorge für die Denkmäler früherer Zeiten im Wege stehen. Es fehlt dazu nicht nur in allen Staaten an der etatmässigen Festsetzung erheblich grösserer Geldmittel, sondern auch an der rechten Organisation durch Gesetze, Behörden und etatmässig angestellte Conservatoren. Nicht nur die Sparsamkeit der Volksvertretungen, sondern manche juristische Bedenken werden sich voraussichtlich auch jetzt diesen Forderungen in den Weg stellen. Um alle diese Hindernisse durch ein gemeinsames Vorgehen zu überwinden, hat sich bereits im vorigen Herbst eine Anzahl von namhaften Fachgelehrten und Vertretern der Regierungen in Strassburg auf der Versammlung der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine zusammengefunden. Jetzt zum ersten Male sind auf Einladung der Königl. Sächsischen

Regierung die angesehensten Fachmänner der Denkmalpflege aus ganz Deutschland zu einem besonderen »*Tag für Denkmalpflege*« in *Dresden* zusammengetreten.

Die grosse Mehrzahl der deutschen Regierungen hatte ihre offiziellen Vertreter zur Teilnahme an den Verhandlungen des Dresdener Tages gesendet. Aus dem preussischen Kultusministerium allein waren nicht weniger als vier Vertreter erschienen, ausserdem sämtliche preussische Provinzialkonservatoren. Die kgl. sächsischen Ministerien hatten vier Vertreter entsendet. Nur einige von den kleineren deutschen Staaten waren fern geblieben, wohl nicht, weil dieselben den Fragen der Denkmalpflege ablehnend gegenüberstehen, sondern weil in der Organisation der Behörden der kleineren Länder nicht überall die rechte Persönlichkeit zur Vertretung dieser Interessen zur Verfügung stand.

Durch die ganze Versammlung, in welcher sich eine so grosse Zahl von einflussreichen Beamten und hervorragenden Fachgelehrten aus allen Teilen Deutschlands zusammenfand, wehte ein Hauch fröhlicher Zuversicht. Allerdings war sich wohl jeder darüber klar, dass bei einem derartigen Kongress keine endgültigen Entscheidungen über neue Gesetze und Organisationen zum Schutz der Denkmäler getroffen werden können. Dazu bedarf es vor allen Dingen der Zustimmung der einzelnen Landtage. Mit diesen wird es in jedem einzelnen deutschen Staate noch manchen Kampf auszufechten geben. Doch die grosse Übereinstimmung der Anschauungen, welche bei den angesehensten Fachmännern in den meisten wichtigen Fragen zum Ausdruck kam, wird bei der weiteren Behandlung dieser Angelegenheiten in den verschiedenen deutschen Volksvertretungen entschieden von günstigem Einfluss sein. Ein besonderer Dank gebührt dabei der königlich sächsischen Regierung, welche das Zustandekommen dieses Tages in Dresden durch ihr ebenso entschlossenes als zielbewusstes Vorgehen gefördert hat. Die Rede, mit welcher Geh. Rat *Roscher*-Dresden als Vertreter des Ministeriums des Innern die Versammlung eröffnete, gab den besten Beweis dafür, mit welcher Besonnenheit der sächsische Staat in den letzten Jahren an alle wichtigen Fragen der Denkmalpflege herantritt.

Zum Vorsitzenden der Versammlung wurde einstimmig der Geh. Justizrat Prof. *Loersch* aus Bonn gewählt, welcher die langwierigen Debatten mit ebenso ausgebreiteter Sachkenntnis wie parlamentarischem Geschick nach allen Abschweifungen stets wieder auf das ursprüngliche Ziel zurückzulenken verstand. Zu Schriftführern wurden Prof. K. Berling-Dresden, Prof. Georg Voss-Berlin und Conservator Dr. Döring-Magdeburg gewählt.

Den ersten und wichtigsten Punkt der Beratungen bildete die *Gesetzgebung zum Schutze der Denkmäler*. Den bisherigen Zustand in den verschiedenen deutschen Staaten und in den hauptsächlichsten europäischen Ländern schilderte in einem längeren Vortrage der Conservator der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Prof. *Paul Clemen*, welcher auf diesem Gebiete im Auftrage des preussischen Kultusministeriums eingehende Studien gemacht hat. Der Redner begnügte sich nicht damit, wie Wussow in seinem bekannten Handbuche die einzelnen gesetzlichen Bestimmungen aufzuzählen. Mit dem sicheren Blick des bewährten Fachmannes hob Clemen bei den verschiedenen Gesetzesbestimmungen hervor, inwiefern dieselben thatsächlich bisher zum Schutz der Denkmäler genützt haben, andererseits aber auch, welche mit diesen Gesetzen verknüpfte Hoffnungen unerfüllt geblieben sind. Was von den Regierungen der grösseren deutschen Staaten im Laufe unseres Jahrhunderts zum Schutz der Denkmäler teils bereits geschehen, teils durch einzelne Gesetze und Verordnungen angestrebt sei, wurde dankbar anerkannt. Ebenso sehr aber hob der Redner hervor, welch' hartnäckiger Widerstand sich den Regierungen bei diesen Bestrebungen in den Weg gestellt habe.

Als das »klassische Land der Denkmalpflege« schilderte Clemen *Frankreich*, nicht nur in Bezug auf die Organisation der Behörden für die Erhaltung der Denkmäler, sondern auch in Bezug auf die grossartigen Geldmittel, welche dort für Erhaltung und Restaurierung der Altertümer zur Verfügung stehen. Der jährliche Etat zur Pflege der Denkmäler beträgt in Frankreich die stattliche Summe von 3 Millionen Francs. Wie bescheiden dagegen in Preussen der Etat von 35,000 Mk., welchen der Staat für die Erhaltung der Altertümer in seinen sämtlichen Provinzen zur Verfügung hat! In Preussen ist die Denkmalpflege noch immer wesentlich Sache der Provinziallandtage. Die Rheinprovinz, welche von allen Gegenden Deutschlands die grösste Anzahl von wertvollen Bau- und Kunstdenkmälern aus den verschiedensten Jahrhunderten der vaterländischen Geschichte aufweist, hat in den letzten Jahren aus eigenen Mitteln einen Etat von 120000 Mark und einen Dispositionsfond von 20000 Mark für die Erhaltung der Denkmäler bewilligt. Doch die übrigen Provinzen stehen weit dahinter zurück. Bei umfangreicheren Restaurierungen ist man hauptsächlich auf den Ertrag der verschiedenen Kirchenbau-Lotterien angewiesen. Dass hier der Staat in ganz anderer Weise durch Bewilligung wesentlich grösserer Geldmittel eintreten müsse, hat der preussische Finanzminister bereits vor mehreren Jahren ausgesprochen und sich bereit erklärt, den Etat erheblich zu erhöhen, sobald erst die rechte gesetzliche Grundlage und die geeigneten Organisationen zur Erhaltung der Denkmäler geschaffen wären. Der Redner weist daher nach, wie wichtig der Zeitpunkt wäre, um nunmehr die geforderte Grundlage zu schaffen. Es werde dadurch dem umfangreichsten unter den deutschen Staaten die Möglichkeit gegeben, ein längst gegebenes Versprechen einzulösen und auf diese Weise in der Denkmalpflege den übrigen deutschen Regierungen als rühmliches Beispiel voranzugehen.

Auch für die neu zu schaffenden Gesetze sei Frankreich in mancher Beziehung als Vorbild zu betrachten. Dort sind die wichtigsten Denkmäler der Kunst und der Geschichte des Landes in eine besondere Liste eingetragen. Diese *klassierten Denkmäler*« werden vom Staate als kostbarer Besitz gegen jede Zerstörung

oder Verunstaltung geschützt. Das sind die »*monuments historiques*« deren Namen der Maire des kleinsten Ortes mit Stolz nennt. Doch um alle anderen Denkmäler kümmert sich der französische Staat nicht. Dieselben sind so gut wie vogelfrei und der Willkür ihrer Besitzer preisgegeben. Frankreich hat ungefähr 2000 klassierte Denkmäler. Doch diese Zahl reicht nicht annähernd für die wirklich des Schutzes bedürftigen Bau- und Kunstdenkmäler aus. Auch bedarf eine solche Liste von Zeit zu Zeit der Verbesserung, um die Errungenschaften neuerer wissenschaftlicher Forschungen oder zufälliger Funde dafür verwerten zu können. Die Überwachung der Liste muss einer permanenten Commission übertragen werden, welche ihre Vertreter in allen Teilen des Landes hat, damit die Neueintragungen in die Liste jederzeit so schnell als möglich geschehen können. Nur auf diese Weise lässt sich bei plötzlich entdeckten Kunstschätzen Unheil verhüten. Clemen befürwortet auch für Deutschland eine Klassierung der wichtigsten Denkmäler, doch ausserdem allgemeine Schutzgesetze auch für alle nicht klassierten Denkmäler. Der Ausdruck »klassiert« würde bei uns in Deutschland meines Erachtens wohl am zweckmässigsten durch das Wort »eingetragen« ersetzt werden. Wenn die ganze Einrichtung die rechte Volkstümlichkeit erlangen soll, so wird dafür auch ein allgemein verständlicher Name eingeführt werden müssen.

Ferner fordert Clemen zum Schutz der Denkmäler das Enteignungsrecht. Wertvolle Bauwerke sowie andere künstlerisch oder historisch denkwürdige Gegenstände sollen, wenn sie bei ihren jetzigen Besitzern gefährdet sind, gegen Zahlung einer entsprechenden Entschädigung in den Besitz des Staates gebracht werden können. Diese Forderung greift tief in die Rechtsverhältnisse eines jeden Landes ein, obwohl einzelne Ansätze zu einem solchen Enteignungsrecht bereits in einigen deutschen Staaten bestehen. Bis jetzt hat man in juristischen Kreisen vielfach Bedenken gegen ein solches Enteignungsrecht ausgesprochen. Doch diese Bedenken werden grossenteils schwinden, wenn man sich klar macht, in wie wenigen Fällen das Enteignungsrecht wirklich in Kraft treten wird. In jedem einzelnen Falle ist dazu eine besondere Cabinetsordre des Landesherrn erforderlich. Da eine Enteignung natürlich auch Entschädigungssummen in Anspruch nimmt, so wird das Verfahren schon aus diesem Grunde nicht allzu häufig zur Anwendung gelangen. Das Enteignungsgesetz soll nach den Worten Clemen's »ein Degen sein, den man trägt, doch den man nur im Notfall aus der Scheide zieht«.

In der mehrstündigen Debatte, welche dem Vortrage folgte, wurden diese Forderungen von fast allen Seiten mit der lebhaftesten Zustimmung begrüsst. Ja, manche Redner gingen noch weit darüber hinaus. Doch vor derartigen allzu weitgehenden Wünschen kann nicht genug gewarnt werden. Man wird gut thun, über die massvollen und mit ebenso grosser Sachkenntnis als Besonnenheit gemachten Vorschläge Clemen's nicht hinauszugehen. Dieselben decken sich vielfach mit der Resolution des vor wenigen Wochen in *Lübeck* abgehaltenen *Internationalen Kunsthistorischen Kongresses.* Auch dort hatte Clemen in einer mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Rede über den Schutz der Denkmäler gesprochen. Der Kongress hatte darauf eine Kommission, bestehend aus den Prof. Schlie-Schwerin, Clemen, von Duhn-Heidelberg, H. Ehrenberg-Königsberg, Wilhelm Neumann-Riga, Berthold Riehl-München und Georg Voss-Berlin beauftragt, die wichtigsten Grundsätze für den Schutz der Denkmäler in einer an alle deutschen und dem deutschen Reiche benachbarten Regierungen zusammenzufassen. Diese Resolution wurde nunmehr auf dem Tage für Denkmalpflege in Dresden als eine wichtige Unterstützung auf dem angebahnten Wege willkommen geheissen.

Zum Schluss der Debatten über diese Fragen legte der Vertreter der hessischen Regierung, Freiherr *v. Biegeleben*-Darmstadt eine ausführliche, aus 10 Punkten bestehende neue Resolution vor. Dieselbe soll den deutschen Regierungen als Grundlage für die Ausarbeitung der zum Schutz der Denkmäler bestimmten Gesetze sowie für die Organisation der zur Pflege der Denkmäler einzusetzenden Behörden vorgelegt werden. Sämtliche zehn Paragraphen wurden eingehend von der Versammlung durchberaten und unter Vorbehalt etwaiger redaktioneller Änderungen des Ausschusses genehmigt. Herr v. Biegeleben hat sich durch die Ausarbeitung dieser Resolution ein grosses Verdienst erworben. Hier und da wurden seine Ausführungen aus dem Schosse der Versammlung durch Zusätze ergänzt, in einigen Fällen auch Änderungen vorgenommen. Doch die lebhafte Zustimmung, mit welcher Punkt für Punkt der Resolution aufgenommen wurde, wird den Regierungen die beste Gewähr dafür bieten, dass hier in der That die Anschauungen der grossen Mehrzahl der deutschen Fachmänner niedergelegt sind.

Hofrat *Cornelius Gurlitt* hielt einen eingehenden Vortrag über die *Inventarisierung der Kunstdenkmäler.* Die Bedeutung der gedruckten Inventare ist für die Kunstgeschichte eine so hervorragende, dass der inhaltreiche Vortrag nicht mit wenigen Worten an dieser Stelle wiedergegeben werden kann. In dieser Beziehung muss auf das offizielle Protokoll verwiesen werden, in welchem die Schriftführer des Vorstandes über die Vorträge und Verhandlungen des Tages für Denkmalpflege berichten werden. Gurlitt legte zum Schluss 14 Thesen als Grundsätze für die Inventarisierung der Kunstdenkmäler vor.

Auch an diese Thesen schloss sich eine eingehende Beratung. Der Direktor des Germanischen Museums, Prof. von *Bezold* betonte die Wichtigkeit guter Illustrationen, mit denen die gedruckten Inventare noch immer viel zu sparsam seien. Von mehreren Konservatoren wurde gewünscht, dass die gedruckten Inventare an die verschiedensten Behörden und Bibliotheken, namentlich aber an die Geistlichen der in dem betreffenden Bande besprochenen Kirchen umsonst abgegeben werden möchten. Die alten Auflagen der Inventare sollten so schnell wie möglich verbreitet

werden, damit Raum für neue Auflagen geschaffen werde. Nur dadurch kann es erreicht werden, dass die Inventare in der rechten Weise alle neuen Forschungen zusammenfassen. Oberbaurat *Kriesche*-Weimar schildert die Wichtigkeit des vom Geh.-Rat *Meydenbauer*-Berlin eingeführten Messbild-Verfahrens, welches die besten und künstlerisch vollkommensten Aufnahmen der Baudenkmäler ergebe. Das deutsche Reich solle einen jährlichen Zuschuss gewähren, um diese Aufnahmen in der erforderlichen Weise zu ermöglichen. Als ein grosser Missstand wurde es von verschiedenen süddeutschen Rednern bezeichnet, dass die Abfassung der Inventare noch immer in einigen Ländern als Nebenamt besorgt wird. Diese Arbeiten erfordern ein hingebendes Studium der Denkmäler, welches die ganze Arbeitskraft des Konservators in Anspruch nimmt. Das Amt eines Konservators der Kunstdenkmäler müsse überall als Hauptamt eingerichtet werden, wie dies in Frankreich mit so grossem Erfolge durchgeführt sei.

Auf Antrag des Professors *Dehio*, welcher leider verhindert war, an der Versammlung teil zu nehmen, wurde eine Kommission eingesetzt, welche die Herausgabe eines »*Handbuches der deutschen Denkmäler*« nach Art der Lotz'schen Kunsttopographie Deutschlands, nur umfangreicher und gründlicher, vorbereiten soll. In diese Kommission wurden Geh. Rat Lörsch und die Professoren Gurlitt und Clemen gewählt.

Auch ein Vortrag des Baurats *Tornow*-Metz über die *Grundsätze für die Restaurierung alter Bauwerke* hatte eine lebhafte Debatte zur Folge. Tornow, einer der angesehensten und genialsten Gotiker der Gegenwart, verteidigte den Gedanken, dass jede Restaurierung eines Bauwerks sich so treu als möglich an den Stil der alten Architektur anschliessen müsse. Cornelius Gurlitt dagegen wollte bei den Wiederherstellungen der Bauwerke auch unserer Zeit das Recht gewahrt sehen, ihren eigenen künstlerischen Stil zum Ausdruck zu bringen. Diese Anschauung bekämpften in lebhafter Weise die Professoren *von Öchelhäuser* und Clemen. Geh. Rat *Georg Treu*-Dresden schilderte dagegen die unerfreulichen Versuche, in alten Bauwerken Wandgemälde oder Statuen im Stil vergangener Jahrhunderte neu zu schaffen. Solche altertümelnden Versuche machen niemandem Freude. Wenn der Maler oder Bildhauer etwas Rechtes schaffen soll, so muss er im Geiste seiner eigenen Zeit arbeiten. Diesen Gedanken wird gewiss die Mehrzahl der Kunsthistoriker zustimmen. Doch bei denjenigen architektonischen Teilen, die innig zum organischen Zusammenhang des alten Bauwerkes gehören, wird der Anschluss an den ursprünglichen Stil nach wie vor gefordert werden müssen.

Die Einberufung eines Tages für Denkmalpflege wurde von der Versammlung auch für das kommende Jahr beschlossen. Als Versammlungsort wurde nach den vorläufigen Abmachungen *Freiburg* in Baden ausersehen. Bis dahin wird die Organisation zum Schutze der Denkmäler in Deutschland hoffentlich um ein wichtiges Stück gefördert sein. *O. M.*

DIE SECESSIONSAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN.

Unter den jüngeren Künstlern Münchens bewährt sich als ein aussergewöhnlich kräftiges und eigenartiges Talent *Max Slevogt*. Er beansprucht auch in der diesjährigen Sommer-Ausstellung das meiste Interesse. Freilich erweckt er manchen Widerspruch und das ist ja immer ein Zeichen dafür, dass sich jemand der Marschordnung zum Trotz aus Reih und Glied heraus wagt. Slevogt hat einen ausgesprochen starken Farbensinn. Sein Dreiflügelbild mit der Geschichte des verlornen Sohnes fällt schon lediglich als Farbenerscheinung sofort jedem in die Augen, obgleich die sonst doch so vorsichtige und geschmackvolle Hängekommission das Bild mit lauter lebhaften und lärmenden Farben umstellt hat. Slevogt's gesundes, leuchtendes Colorit behauptet sich trotzdem. Und es behauptet sich auch bei längerem Studium und tieferem Eindringen seine klare und psychologisch wohlerwogene Charakteristik. Ein Mensch, der alles verloren hat, halbnackt, verkommen und durch Elend und Kummer entstellt, — so tritt der verlorne Sohn in das Zimmer, oder vielmehr er schiebt sich furchtsam durch die halbgeöffnete Thür in das Zimmer hinein, wo der Vater erschrocken dem Wiedergekehrten sich zuwendet. Der Bruder in seinen schönen Kleidern bewahrt seine Ruhe und blickt neugierig auf die Thür. Das Spiel der Hände, die packende Sprache der Gesichtszüge, die einfache, sachliche Gruppierung, lassen keinen Zweifel über die ursprüngliche Begabung des Künstlers. Wer würde nicht vollends berührt von dem Bild des Jammers auf dem rechten Flügel, wo der Nackte im Dunkel einer Scheune vollkommen zusammengebrochen seine unglückliche Lage in Verzweiflung und Reue überdenkt. Nur der linke Flügel ist ein misslungenes Experiment: vor lauter Farbenflimmer erkennt selbst der geübte Kenner moderner Bilder gar nichts, — weder in der Nähe noch auf zehn Schritt Distanz: die lustigen Farben sollen eine feuchtfröhliche Tabernenscene schildern. Abgesehen von diesem Missgriff, den die litterarischen Parteigänger Slevogt's natürlich für besonders genial erklären, ist das Werk eine imposante Leistung. Aber wer weniger befangen dem Künstler gegenübersteht, möchte die Freunde und Ruhmeskünder Max Slevogt's fragen, ob sie denn gar nicht seine naive Abhängigkeit von Rembrandt bemerkten? Sehen sie denn nicht, dass auch all dies Neue schon einmal dagewesen ist und zwar im Atelier des Amsterdamer Meisters? Die Hände, wie sie sprechen und aus dem Dunkel heraustreten, der helle Akt und die breite Pinselarbeit, die harmlose Ausstattung der Philisterwohnung im Mittelbild mit Waffen, Speeren und Schilden, also mit jenem phantastischen Atelierzierat, den auch der junge Rembrandt zu schildern nicht müde wurde! Selbst das Beste des Secessions-Bildes, seine deutsche Innerlichkeit im Miterleben des Stoffes, selbst diese Tugend ist an Rembrandt's Meisterschaft grossgezogen. Für Slevogt war Rembrandt ein Erzieher, und ich halte es auch für keinen Fehler, sich an solche grossen Vorbilder zu halten. Aber angesichts der herzlichen

und aufrichtigen Bewunderung Slevogt's für diesen Erzgermanen unter den nordischen Malern wird man eben genötigt, die Eigenheit und Bedeutung des jungen Münchners einstweilen noch einzuschränken. Wir werden von ihm gewiss noch Meisterleistungen erhalten, aber erst wenn er seine Rembrandtbegeisterung selbstständiger verarbeitet hat. Noch befindet er sich in Übergangszeiten, wie sehr auch die schon rein malerische Behandlung die Löwenklaue verrät.

Ein oft geschildertes Thema wagt *F. v. Uhde* noch einmal zu behandeln: die Atelierpause. Der erste Eindruck vor dem Bilde war befremdend; man fragte sich, wozu dies grosse Format? Können denn unsere Maler die Riesensäle der Pinakothek selbst bei solchen Genrestoffen gar nicht vergessen? Wie viel wirksamer wäre das fein und vornehm behandelte Werk geworden, hätte es sich in einem kleineren Rahmen gehalten. Aber Eins muss auch noch ausser der prachtvollen Darstellung des Raumes und der energischen Charakteristik anerkannt werden: F. v. Uhde's sicherer Takt, der ihn sein eigentliches Stoffgebiet immer wieder finden lässt. Die religiösen Bilder grossen dramatischen Stiles gingen ihm doch über die eigene Kraft. Was von ihm unverlierbar bleiben wird, das sind die Bilder stillen träumerischen Sinnens, einfacher Handlung, die Bilder, die das treuherzige Volk schildern, sein Abendmahl, seine Bergpredigt, seine Anbetung der Könige u. s. w. All die bedeutenden Vorzüge Uhde's sind auch in diesem harmlosen Bilde wiederzufinden, und man kann sich der feinen Kunst um so mehr freuen, wenn man der Sorge überhoben ist, wo denn hin eigentlich mit dieser grossen Leinwand.

Durch die ganze Ausstellung geht dieses Mal ein Zug der Ruhe und Beschaulichkeit. Es fehlt an Opposition und Herausforderung, an Kampflust und Neuerungsgelüsten. Nach den aufregenden Debatten und kräfteraubenden Kämpfen der letzten Jahre folgen Jahre des Sammelns. *F. Stuck* z. B. bringt ein Bild wieder, das man schon vor Jahren gesehen hat, seinen Ahasver, das böse Gewissen, allerdings in neuer Übermalung und kräftigerer Koloristik. Ob Stuck mit dieser Neu-Ausgabe sein Gewissen wirklich beruhigt hat? Die Farben sind pompöser geworden; innerlich ist das Werk nicht gewachsen. Nur ein kleines Bildchen, ein Dionysos, war wieder so voller Schönheit und stilistischer Bedeutung, dass ich es gern in einer öffentlichen Galerie untergebracht gesehen hätte.

Auch als Porträtist gebührt ihm eine eigene Stellung. Die jungen Frauen- und Mädchenköpfe finden ja ohnehin viel Beifall; aber auch das Bild ›Eugen Wolff's‹ mit der Unterschrift lupus africanus charakterisiert den energischen Kopf voller Kühnheit und Verwegenheit bis zu wirklich typischer Bedeutsamkeit. Ähnlich in der Sicherheit der Charakteristik, nur viel flotter und feuriger im Vortrag ist *Samberger*, vornehmlich in dem Bildnis des Bildhauers Flossmann. Auch wird jeder mit Vergnügen bemerken, dass Frhr. *v. Habermann* endlich ein neues Modell gefunden hat und in dem Bilde seiner Mutter so viel liebenswürdige Feinheit zu geben weiss. *Ernst Oppler* löst seine Porträtgruppe ganz ins Genrehafte auf und zwar in ein der Farbe wie der Empfindung nach ganz englisches Stimmungsbild, das infolgedessen mehr technisch als individuell interessiert. Das heisst doch schon wirklich ganz und gar seine Nationalität aufgeben, wenn man so ängstlich wie Oppler einem fremden Volke zu gefallen sucht. Denn wir Deutsche halten uns doch lieber an wirklich *echt*-englische Bilder und wir zweifeln, ob solche anglisierenden Werke, selbst unter der Marke »made in Germany«, beim englischen Publikum Respekt sich erwerben. Glücklicherweise sind die internationalen Erscheinungen in unserer deutschen Kunst immer seltener geworden.

In breitem Strome fliesst jetzt überall in unserer Landschaftsmalerei ein echt heimatliches, urwüchsiges Naturgefühl. Wie immer glänzen auch diesmal die Dachauer, Dill, Hölzl und viele andere durch kräftige kerngesunde Arbeiten. Wenn auch etwas dekorativ, so doch gross und schwungvoll im Entwurf fasst *Richard Kayser* die Landschaft auf. Sein ›Steinbruch bei Kufstein‹ ist eine höchst bemerkenswerte Arbeit. Auch Leo Putz ist mit seinem ›Herbststurm‹ ein Wurf gelungen. Mensch und Natur sind in derselben Stimmung aufgefasst, der Sturm fährt durch die dunkeln Wipfel, er beugt sie fast zur Erde und ebenso elementar hat der Sturm der Leidenschaft die Liebenden ergriffen und unter seine Gewalt gebracht. Wie poetisch, zart und zurückhaltend benimmt sich dagegen das kleine Pärchen bei *Adolf Hengeler*. Der Geist M. v. Schwind's scheint in diesem köstlichen Idyll wieder lebendig geworden und es ist zu bedauern, dass diese kleine Perle sofort in Privatbesitz übergegangen ist und für die öffentlichen Sammlungen verloren scheint. Aber unsere Museumsvorstände scheinen eben nur noch für die grossen ›Maschinen‹ ein Auge zu haben und lenken damit auch unsere Künstler immer wieder auf die falsche Bahn des Monumentalformats. Das 18. Jahrhundert kannte noch eine Salonkunst im edelsten Sinn des Wortes. Es wäre traurig, wenn das 20. Jahrhundert nicht wieder die feineren Bedürfnisse einer intimen Kunst des reichen Privatbesitzes zur Geltung brächte. Die sozialen und materiellen Vorbedingungen sind glücklicherweise wieder vorhanden.

Ist nicht eigentlich auch Max Klinger's Kleinplastik für ähnliche Zwecke gedacht? Ganz durchtränkt von dem Geiste klaren Materialstiles sind sowohl die tanzenden Grazien, wie die schwimmende Najade, zierliche Erfindungen, die durch ihren Formenreiz und den kostbaren Stoff alle Voraussetzungen der Kleinkunst erfüllen. Aber was wollen diese kleinen Nebenarbeiten bedeuten neben der unendlich lebensvollen Porträtbüste einer Frau, die ähnlich der Kassandra und Salome in mehrfarbigem Marmor ausgeführt ist. Alles sprüht von Geist und Leben an dieser Figur: die Augen, die schönen feinen Hände, die üppige Büste, das wallende Haar. Inmitten der öden klassicistischen Arbeiten aus der Schule Adolf Hildebrand's triumphiert das Werk und niemand kann von ihm los, weil es eben auch den Stumpfesten nicht gleich-

gültig lässt. Nur der lokalpatriotischen Kritik Münchens bleibt es vorbehalten, hier selbst das dümmste aller Orakel, die vox populi, anzurufen, um ein Anathema gegen Max Klinger und seine bildnerischen Werke loszulassen. Das ›Volk‹ soll angeblich vor diesem Marmorbilde kühl bleiben. Wer hat denn je die Menge vor plastischen Werken schon in Feuer geraten sehen, und was will das für Klinger und für das Münchner Publikum besagen? Nur eins ist gewiss, dass der Leipziger Meister hier nicht überall Liebe findet, was sich Klinger und seine Freunde allerdings als eine ›berechtigte Eigentümlichkeit‹ des deutschen Sonderlebens gelassen ansehen können.

Doch wozu der Eifer pro et contra. Die deutsche Kunstkritik hat ja doch seit Muther definitiv die Rolle des Impresario eingenommen, dem es nicht auf Gründe und Gegengründe, sondern nur auf Beifall und Erfolg beim Publikum ankommt. Wozu also erklären, streiten und widersprechen! Vox populi vox dei! *ARTUR WEESE.*

NEKROLOGE

Berlin. Am 2. Oktober starb hier nach langen qualvollen Leiden der Bildhauer *Hugo Rheinhold*, der Schöpfer des in der Nationalgalerie aufbewahrten herrlichen Marmorwerkes ›Am Wege‹. Es stellt ein am Fusse eines Kruzifixes zusammengebrochenes schönes Weib dar, in dessen Arm ein Kind ruht, und es ist eins der schönsten und eindrucksvollsten plastischen Schätze, die unsere Nationalgalerie besitzt. Wer es einmal gesehen wird es nicht leicht wieder vergessen.

Diese Arbeit ist ausser einer mehr dekorativen Gruppe ›Das Dynamit im Dienste der Kultur‹, die in einem Kaufhause zu Hamburg Aufstellung gefunden hat, und ausser der in diesem Sommer auf der hiesigen Kunstausstellung gezeigten anmutigen Brunnengruppe das einzige umfangreichere Werk, das der Künstler geschaffen. Denn der vor einigen Jahren ebenfalls hier ausgestellte, mit Selbstmordgedanken sich tragende Römer, der sinnend das Schwert betrachtet und die bedeutende Bezeichnung ›ferrum sanat‹ trägt, ist doch eigentlich nichts als eine Aktfigur, die nicht entfernt das geworden, was sie werden sollte. Aber Rheinhold hat noch einige tüchtige Porträtbüsten und vor allem einzelne reizvolle Kleinplastiken geschaffen, von denen der einen Menschenschädel betrachtende Affe, der auf einem Stapel Darwin'scher Bücher thront und die Bezeichnung ›eritis sicut deus‹ trägt, sehr bekannt geworden und weit verbreitet ist. Es ist in der That ein Kabinettstück überlegenen Humors, eine von den überaus reichen Ideen, die dem geistvollen Künstler zu Gebote standen, von denen er aber verhältnismässig wenige ausgeführt hat. —

Und jenes einzige ›Am Wege‹ wird genügen, seinen Namen dauernd gefeiert zu machen. Ihm war nur eine kurze Laufbahn als Künstler beschieden. Zu Oberlahnstein 1853 geboren, wandte er sich zuerst dem Kaufmannsstande zu, ging, um ein Vermögen zu erwerben, nach Amerika, heiratete, zurückgekehrt, das schöne Mädchen, um derentwillen er im fernen Land seine Kraft bethätigt hatte, und gründete in Hamburg ein Handelsgeschäft. Allein schon nach einem Jahre glücklichster Ehe entriss ihm der Tod die geliebte Frau, er gab sein Geschäft auf und ging beinahe gebrochen nach Berlin, um Philosophie zu studieren. Erst 1886, also erst im 34. Lebensjahre, wandte er sich der Kunst zu, studierte von 1888—1892 auf der Berliner Hochschule und errang 1896 seinen ersten und grössten künstlerischen Erfolg mit jenem Werk ›Am Wege‹. — Hugo Rheinhold war Künstler vom Scheitel bis zur Sohle, er war auch ein Künstler des Lebens, ein grosser, edler Mensch. — *P. W.*

DENKMÄLER

Kiel. Im Laufe des Sommers ist zu den beiden kurz nacheinander hier errichteten plastischen Werken als drittes das Denkmal *Herzog Friedrichs von Augustenburg* von *Jens Christensen* hinzugekommen, das im Marienhein am Düsternbrooker Weg (gegenüber der neuen Badeanstalt und dem Gebäude des Yachtklubs) im Beisein der Kaiserin enthüllt wurde. Die Raumverhältnisse sind diesmal sehr befriedigend gelöst, indem die ganze Anlage sich in ihrem architektonischen Aufbau dem Platz und seiner Umgebung harmonisch einfügt. In der Idee entspricht das Rondeel mit den beiden Schlusssteinen rechts und links der halbrunden Anordnung der Fürstenstandbilder in der Berliner Siegesallee. Die zwei Eckpfeiler der halbrunden Granitmauer tragen die ehernen Schilde des schleswig-holsteinischen Wappens, während die Rückwand der halbkreisförmigen Granitmauer in fünf Felder eingeteilt ist. Diese enthalten bronzene Medaillons mit je zwei Doppelporträtreliefs von Männern, die vorzugsweise an der politischen Erhebung mitgewirkt haben. Das beste ist das Profildoppelbildnis von Dahlmann und Falck; es folgen dann: Reventlou und Beseler, Uwe Jens Bornsen und Theodor Ohlshausen, Franke und Samver und die beiden Generale v. d. Tann und Bonin. Sämtliche Gesichter sind nach alten Porträts oder Guerreotypien gearbeitet und bekunden ein unter den Umständen und Schwierigkeiten bemerkenswertes Talent, lebendig zu charakterisieren. Die stehende Hauptfigur des Herzogs ist durchaus vornehm gehalten und frei von Pose im gewöhnlichen Sinne; der Blick ist frei und kühn zugleich und das Ganze hat mehr etwas allgemein Menschliches als offiziell Fürstliches und ›Repräsentatives‹ an sich: es ist der Typus des vollkommenen Gentleman, der hier zum Ausdruck kommt. Man kann einer derartigen Auffassung von Fürstendenkmälern gerne und voll überzeugt beistimmen, denn sie erfüllen ihre künstlerische, ihre ethische und ihre historische Bestimmung gleichzeitig, ohne — was so leicht sonst unbemerkt oder auch sehr bemerkbar sich vordrängt — zu beschönigen, zu schmeicheln oder zu übertreiben im Sinne des gesucht ›Bedeutenden‹. Dieser Vorzug zeichnet das Werk Christensen's aus, wodurch eine bedeutungstiefe Periode der deutschen Entwicklung ein würdiges, ansprechendes und dauerndes Erinnerungszeichen erhalten hat. Der noch jugendliche Künstler hat eine von mancherlei Hindernissen und Wechselfällen unterbrochene Laufbahn hinter sich und man darf ihm zu seinem ersten grösseren Erfolg Glück wünschen. Jeremias Christensen wurde am 26. März 1859 in dem damals dänischen Kirchdorf Tingleff geboren, war nacheinander Küsterschüler, Kuhjunge, Uhrmacher, Korbmacher und Klempner. Alle diese Handwerke musste er aber eines körperlichen Gebrechens wegen wieder aufgeben und kam endlich (auf Veranlassung des Predigers Johannsen in Tingleff) in die Holzschnitzschule nach Schleswig, wo Magnussen (der Vater des Bildhauers) ihn unentgeltlich ausbildete und unterstützte. Für sein erstes Werk (den ›guten Hirten‹) erhielt Christensen 1879 eine silberne Medaille. Sein Versuch, bei der Kunstgewerbeschule in Hamburg anzukommen, ebenso wie seine weitere Ausbildung durch die kgl. Regierung zu erlangen, schlug fehl und so wandte sich Christensen nach Kopenhagen, wo er Thorwaldsen auf sich wirken liess. Schliesslich konnte er die

dortige Akademie unentgeltlich besuchen, wo der Kopenhagener Professor Stein ihm seine aufmerksame Förderung zu teil werden liess. Durch die Erbschaft einer Gönnerin und zwei Reisestipendien (nach Rom und nach Berlin-Paris) wurde er in die Lage versetzt, ganz seiner höheren künstlerischen Ausbildung sich hingeben zu können. Auf der zweiten Reise nach Paris blieb er in Berlin »kleben«, weil sich ihm eine Fülle von Anregung und Aufträgen dort boten. Anerkennung fand eine Statuette von Schultze-Delitzsch, und bei der von der Stadt Berlin ausgesetzten Konkurrenz für ein Marmorbild der »Spree« gewann er den ersten Preis unter den 109 eingegangenen Entwürfen und den Auftrag der Ausführung. *W. Schölermann*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die Ausstellungsräume von *Keller & Reiner* haben eine durchgreifende Neuordnung erfahren. Der grosse Oberlichtsaal macht mit seinem riesigen roten Teppich einen sehr vornehmen Eindruck. Aber ob man im allgemeinen von einer Verbesserung reden kann, darüber lässt sich streiten. Das Anheimelnde, Gemütliche, das besonders die kleineren Räume früher auszeichnete, ist geschwunden. Wo früher das reizende Lesekabinett den Besucher entzückte und zu anregender Erholung einlud, findet man jetzt auch einen Ausstellungsraum, der allerdings mit einer sehr interessanten Darbietung eingeweiht wird. Inmitten seiner zum grossen Teil freilich schon bekannten Handzeichnungen steht die Büste *Max Klinger's* von *Carl Seffner*-Leipzig. Sie ist höchst lebensvoll, aber eine etwas tiefere Auffassung wäre bei dem Kopf dieses Künstlers dringend zu wünschen. Er sieht hier denn doch etwas sehr gemütlich aus. Und, wenn man es nicht wüsste, welch ein Meister er ist, auch hier wieder würde man es erkennen. Wie geistreich muss der Künstler sein, der alle diese zuweilen von feinem Humor, fast immer von Grösse zeugenden Zeichnungen geschaffen. Wie amüsant und grotesk ist dieser »Katzenjammer« gedacht und ausgeführt, mit wie wenigen Strichen ist hier eine förmlich unheimliche Wirkung erzielt. Man fühlt den Jammer der knieenden Gestalt fast, vor welcher der gewaltige gespenstige Kopf des Katers aus dem Meere auftaucht. Wie grossartig ist die »Sorge«, die »Studie zum Prometheus«, wie reizvoll die »Glückwunschkarte«. Höchst packend ist eine frühe Arbeit, die durchgeführte Darstellung des Schlussaktes eines ehelichen Dramas. Aus dem Fenster eines Landhauses lehnt der Hausherr, die abgefeuerte Büchse in der Hand, gespannt die Wirkung des Schusses beobachtend, der den Liebhaber seiner Gattin, mit der dieser unten im Garten ein Stelldichein hatte, zu Boden gestreckt hat. Das würde von der Hand eines geringeren Künstlers dargestellt eine Art Sensationsbild geworden sein. Hier aber sieht man von dem Erschossenen nur die mit elegantem Schuhwerk bekleideten Füsse, den zurückgesunkenen Körper verdeckt die Gartenmauer, und nur der entsetzte Ausdruck auf dem Gesichte der Frau verrät, was hier geschehen und weshalb es geschah.

Franz von Lenbach's meisterliches Bildnis seiner Tochter »Marion«, zwei Arbeiten *Franz Stuck's* und eine Frühlingslandschaft *Ludwig v. Hofmann's* erhöhen noch das Interesse, das man diesem Raum entgegenbringen muss. Freilich sind, wenn ich nicht irre, sowohl dieser Lenbach als die beiden Stuck's ältere Werke. Aber, wenn das bei dem Lenbach'schen Bild und bei dem Stuck'schen »Tänzerinnen«-Relief nichts ausmacht, so ist doch nicht zu leugnen, dass die »Sünde« und selbst wenn sie von Stuck ist, einem zuletzt langweilig werden kann. Dies Thema mit Variationen ist unter demselben oder einem anderen Titel von diesem Künstler doch schon etwas abgespielt. —

Ludwig von Hofmann's »Frühling« ist eine Landschaft voll Frische und Sonne, in dem die Ferne prachtvoll wiedergegeben ist; aber etwas zu viel Wert ist wieder einmal auf die dekorative Wirkung gelegt, und der Rahmen zerreisst das ganze Bild, statt es zusammen zu bringen. Er lässt Vornehmheit und Ruhe durchaus vermissen, obwohl er offenbar mit Rücksicht auf das Bild hergestellt wurde. — Da hat man doch viel mehr und viel reinere Freude an *Hans Thoma's* beiden stimmungsvollen Landschaften, von denen besonders der »Frühling am Gardasee« gross und farbig wirkt.

Der kleine Nebensaal ist mit ausserordentlicher Sorgfalt und den raffiniertesten Mitteln in einen Ausstellungsraum für Schmucksachen umgewandelt worden. Das ist gewiss sehr hübsch, aber für eine Kunstausstellung doch etwas deplaciert. Damit soll nicht der künstlerische Wert der schönen Erzeugnisse der Medailleur- und Goldschmiedekunst herabgesetzt werden, aber diese von innen beleuchteten Schmuckkästen sind zu viel Apparat. Das lässt man sich bei einer Sonderausstellung derartiger Sachen gefallen, in einer »Kunstausstellung« aber sieht man im allgemeinen lieber Kunstwerke anderer Art. Früher waren diese feinen Arbeiten im vorderen Saal in Vitrinen untergebracht; das genügte vollständig, und man konnte sich genau so gut an ihnen freuen.

Der grosse Oberlichtsaal hat trotz des warmen roten Teppichs etwas Kühles. Auch für das, was in ihm zur Zeit gezeigt wird, gilt dies. Englische und schottische Künstler haben ihn fast ausschliesslich in Besitz genommen. *G. Hitchcock*-Schuilenburg fesselt mit der überaus zarten Gestalt einer »Holländischen Braut«, die in einem blühenden Tulpenfelde steht, am meisten; sie ist eine Blume unter Blumen, und das Ganze ist ein überaus reizvolles Bild. Dies kann man auch von dem stimmungsvollen »goldenen Abend« und besonders von der sehr fein gestimmten Landschaft sagen, die der Maler nach der sie durchschreitenden Gestalt als »Milchmädchen« bezeichnet.

Von *W. Mouncey's*-London zahlreichen Landschaften seien besonders hervorgehoben das sehr frische Hafenbild »Kirkendbright« und das recht stimmungsvolle »Am Deefluss«, während die übrigen etwas Unruhiges haben. In dieser Hinsicht besonders überragt *Harold Speed's* »Blaue Grotte bei Capri« jene Arbeiten weit, es ist ganz besonders fein im Ton. Flott und kräftig gemalt ist *Alfred East's* »Im Themse-Thal«, und *Austen Brown's* »Pflügender Bauer« ist eine bedeutende, sehr eindrucksvolle Abendstimmung. Auch *A. K. Brown*-Glasgow sandte eine von ungewöhnlicher Naturauffassung Zeugnis gebende Landschaft »Schottisches Moorland«, und ein treffliches Innenbild »Im Restaurant« hat *A. Neven-Dumont*-London gesandt, von dem auch ein lebensvolles »Knabenbildnis« herrührt. Als Bildnismaler wird er aber noch weit übertroffen durch *W. Steer*-London, der zwei ganz ausgezeichnete, einfach gemalte Frauenporträts ausstellt. Gross in der Auffassung, fein und mächtig in der Stimmung ist *B. Sickert's* »Ansicht von Lincoln«, und hervorragend in der Farbe wie in der Fernwirkung ist *Corsan Morton's* »Ostküste von Schottland«, während sein frisch gemaltes »Schloss Aberdour in Schottland« in der Stimmung wie im Motiv an Walter Scott's Romantik erinnert. Endlich seien noch *Da Costa's* lebensprühendes feines Porträt »Dame in Schwarz«, und *H. B. Brabazon's* luft- und lichtvolle Aquarelllandschaften rühmend hervorgehoben. — Auch einzelne für des Meisters ganze Art sehr charakteristische Zeichnungen von *Burne-Jones* und ein bedeutender Kopf von *Dante Gabriel Rossetti* nehmen das Interesse des Besuchers gefangen, während *A. Macgregor*-Edinburgh als ziemlich weichlicher und recht matter Epigone der Präraffaeliten erscheint. — *P. W.*

Inhalt: Der erste Deutsche Tag für Denkmalpflege in Dresden. — Die Secessionsausstellung in München von Artur Weese. — Hugo Rheinhold †. — Kiel, Denkmal für Herzog Friedrich von Augustenburg. — Berliner Ausstellungen. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 3. 25. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN LÜBECK.

II.

Dem Vortrage von Clemen reihte sich am zweiten Verhandlungstage eine Mitteilung des Herrn Pastor Biernatzki aus Hamberge an, die auf Anregung zur Sammlung kunstgeschichtlicher Nachrichten aus Kirchenbüchern, Rechnungsbüchern und dergl. in jeder Gemeinde abzielte. Die praktische Erfahrung des Redners, der seine eigenen Sammlungen zur Einsicht und Prüfung im Verhandlungssaale ausgelegt hatte, klang aus jedem Worte der interessanten Ausführungen. Es unterliegt gar keinem Zweifel, dass auf dem von Biernatzki mit schönem Erfolg betretenen Wege sich allerorten schätzenswertes, oft überaus wichtiges Material nicht nur für ein enger begrenztes Gebiet, sondern auch für die Gesamtentwicklung der Kunst gewinnen lässt.

Für die sich nun programmmässig anschliessende Wahl des ständigen Ausschusses brachte Herr Provinzialkonservator Prof. Dr. Clemen-Düsseldorf in Vorschlag die Herrn: Prof. Dr. Dietrichson-Christiania, Dr. Hofstede de Groot-Haag, Geh. Ober-Reg. Rat Dr. Max Jordan-Berlin, Geh. Hofrat Prof. Dr. Franz X. Kraus-Freiburg i. Br., Prof. Dr. Neuwirth-Wien, Prof. Dr. Riehl-München und Prof. Dr. Schmarsow-Leipzig. Die Genannten wurden auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Joseph-Berlin, der auch eine Dankeskundgebung für den von seiner Amtsführung zurücktretenden Ausschuss unter Beifall der Versammlung anregte, durch Acclamation gewählt.

Die Bestimmung des Ortes, an welchem der nächste kunsthistorische Kongress i. J. 1902 stattfinden solle, wurde wesentlich erleichtert durch die von Herrn Prof. Dr. Semper-Innsbruck übermittelte Einladung, für die Abhaltung desselben die Landeshauptstadt Tirols zu wählen. Prof. Neuwirth-Wien unterstützte diese Einladung durch den Hinweis, dass die österreichischen Kongressteilnehmer und Fachgenossen hohen Wert darauf legen, den Kongress auch einmal auf österreichischem Boden begrüssen zu können. Einstimmiger Beschluss der Versammlung sprach sich dafür aus, den kunsthistorischen Kongress i. J. 1902 nach Innsbruck einzuberufen.

Die Verhandlungen des zweiten Kongresstages schloss ein fein durchgearbeiteter Vortrag des Herrn Dr. Theod. Hach, Konservators des Museums lübeckischer Kunst- und Kulturgeschichte. Sein Thema »Alte Lübecker Wandmalereien« lenkte die Aufmerksamkeit der Versammlung neuerlich auf die kunstgeschichtliche Bedeutung des Kongressortes, welche für die Geschichte der Malerei schon am ersten Tage die Vorträge der Herrn Dr. Goldschmidt-Berlin und Dr. Theodor Gaedertz d. ä.-Lübeck in anderer Hinsicht hervorgehoben hatten. Dr. Hach würdigte ebenso das für die alten Wandmalereien in Betracht kommende Quellenmaterial wie die noch erhaltenen Reste von Wandgemälden, welche durch gute Aufnahmen sowie durch Vorführung von Lichtdruckbildern trefflich veranschaulicht wurden. Die beifälligst aufgenommenen Ausführungen, welche namentlich auch die Wandgemälde in nunmehr abgebrochenen Häusern in das Gebiet der Erörterung zogen und auf manches kaum beachtete Denkmal hinwiesen, wurden zu einer Art Einleitung für die nachmittags folgende Besichtigung des Heiligen-Geist-Hospitales, der Jakobi- und der Katharinenkirche, bei welcher ausser dem genannten Vortragenden auch Herr Prof. Dr. Godt-Lübeck in liebenswürdigster Weise die Führung und Erklärung übernahm. Ein fröhliches Festmahl, bei welchem die Herrn Senator Dr. Brehmer, Baudirektor Schaumann und die Prof. Dr. Dietrichson und Schmarsow der Stimmung der Versammlung in wirkungsvollen Trinksprüchen beredten Ausdruck gaben, vereinigte die Kongressteilnehmer und ihre Damen im Germanistenkeller des Lübecker Ratskellers.

In die Verhandlungen des dritten Kongresstages trat der Vorsitzende Herr Prof. Dietrichson mit der Mitteilung ein, dass zu allseitigem Bedauern der bisherige Vorsitzende des ständigen Ausschusses, der Herr Geh. Hofrat Prof. Dr. Fr. Xaver Kraus in Freiburg i. Br., unter Berufung auf seinen schwankenden Gesundheitszustand gebeten habe, von seiner

Wiederwahl zu diesem Amte abzusehen. Der Antrag des neuen Ausschusses, der die Herrn Prof. Dr. Schmarsow-Leipzig zum Vorsitzenden, Prof. Dr. Neuwirth-Wien zu seinem Stellvertreter, Prof. Dr. Max Gg. Zimmermann-Berlin zum Schriftführer und Prof. Dr. Riehl-München zum Schatzmeister erwählte, gehe dahin: »Der versammelte Kongress wolle dem scheidenden, um wichtige Bestrebungen der Kongresse hochverdienten Vorsitzenden seines ehemaligen ständigen Ausschusses seinen Dank aussprechen und ihn in angemessener Form von dieser Ehrenbezeugung benachrichtigen lassen«. Der beifälligen Annahme dieses Antrages reihte sich die Bekanntgabe an, dass der neugewählte Ausschuss für die Dauer seiner Mandatsperiode von 1900 bis 1906 folgende Herrn coopiert habe: Prof. Dr. Clemen, Provinzialkonservator der Rheinlande-Düsseldorf, Dr. Theodor Hach, Konservator des Museums in Lübeck, Prof. Dr. Haendcke-Königsberg i. Pr., Prof. Dr. Konrad Lange-Tübingen, Dr. Neumann, Docent am Polytechnikum in Riga, Prof. Dr. v. Oechelhaeuser-Karlsruhe, Prof. Dr. Pasteiner-Budapest, Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Reber-München, Geheimrat Prof. Dr. Schlie, Direktor des Grossherzogl. Museums in Schwerin, Prof. Dr. Hans Semper-Innsbruck und Prof. Dr. Max Georg Zimmermann-Berlin.

Sodann referierte Herr Geheimrat Dr. Schlie über die Beratung der im Anschlusse an den Vortrag Clemen eingebrachten Resolutionen Voss und Semper. Die Kommission schlage vor, dass der Kongress mit allen Punkten der in Strassburg 1899 gefassten Resolution des Gesamtvereines der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine sich einverstanden erkläre und auch seinerseits die Hoffnung ausspreche, es möchten die darin niedergelegten Grundsätze baldthunlichst zur allgemeinen Anerkennung und Durchführung gelangen. Im Anschlusse daran hob die zur Annahme empfohlene Resolution mehrere Grundgedanken hervor, welche im Einvernehmen mit dem Gesamtvereine der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine für die zu erlassenden gesetzlichen Vorschriften in Vorschlag gebracht werden sollten. Die praktische Durchführung des Antrages Semper betreffs der Freskenrestaurierung wurde einer Kommission zugewiesen, in welche der Kongress ausser dem Antragsteller die Herren Prof. Dr. Haupt, Provinzialkonservator in Eutin, und Baurat Dr. Steinbrecht in Marienburg entsandte.

Nach Erörterungen über die vom Ausschusse beabsichtigte neue Drucklegung der Kongressatzungen im Anhange des diesjährigen Kongressberichtes und über die Erspriesslichkeit, Anträge von grösserer Tragweite mindestens 48 Stunden vor der Beratung anzumelden und vorzulegen, kam Herr Dr. Ladislaus Eber-Budapest zum Worte. Sein Vortrag galt den Resten der »Renaissanceskulpturen in Ungarn«, die der Redner, von der Ofener Königsburg ausgehend, gut charakterisierte; er hob dabei mit Nachdruck nicht nur die Einflüsse italienischer Kunst, sondern auch wiederholt die Ausführung durch italienische Meister hervor.

Die Reihe der Vortragenden schloss in überaus ansprechender Weise der Direktor des Leipziger Buchgewerbe-Museums, Herr Dr. Rudolf Kautzsch, Privatdozent an der Universität Leipzig, mit einem Vortrage über »Matthias Grünewald«. Im wesentlichen lassen sich die ungemein lebendig vorgetragenen und höchst wirkungsvollen Darlegungen, denen ein reiches, vom Vortragenden auch stets entsprechend herangezogenes Abbildungsmaterial in hohem Grade zu statten kam, beiläufig in folgende Zusammenfassung bringen:

Es handelt sich zunächst um die Frage nach der Jugend Grünewald's. Diese Frage kann aber, wie sich ergeben wird, nicht ohne tieferes Eingehen auf das ganz Besondere in Art und Kunst des grossen mittelrheinischen Meisters überhaupt erörtert werden.

Seit H. A. Schmidt's Würdigung Grünewald's im Basler Festbuch 1894 haben sich Franz Nieffel (in der Zeitschrift f. christl. Kunst 1897) und Henri Thode (im Jhb. der Kgl. Preuss. Kunst-Sammlungen 1900) über die Jugendfrage ausgesprochen. Beide gehen von der Voraussetzung aus, Grünewald müsse die Einwirkung der Kunst Dürer's erfahren haben. Nieffel schreibt Grünewald darauf hin die sog. sieben Schmerzen Mariä in Dresden, weiter eine Anzahl Zeichnungen und Holzschnitte aus dem engeren und weiteren Bannkreise Dürer'scher Kunst zu. Thode giebt ihm zwar nicht diese, wohl aber den Mainzer Dreikönigsaltar und zwar Vorder- und Rückseite.

Dem gegenüber ist darauf hinzuweisen, dass Dürer's Kunst wesensverschieden von der Grünewald's ist. Dessen frühestes einigermassen sicheres Bild, eine Kreuzigung in Basel, zeigt die spätere entwickelte Kunst des Meisters schon ganz deutlich, und zwar ohne jeden Einschlag Dürer'scher Art. Grünewald sieht überall in Licht und Farbe abgestufte Flächen, die malerische Silhouette. Die Farbe ist ihm dabei von Anfang an Mittel zum Zweck eindringlicher Schilderung. Dürer sieht und malt Organismen, in ihrem organischen Zusammenhang erfasste Körper, deren Struktur er betont. Seine Darstellung ist plastischer, man kann das moderne Wort saillant auf sie anwenden. Die Farbe ist ihm unwesentliche Zuthat, Mittel zu erhöhter Plastik, zu lebhafter, erfreulicher Wirkung.

Es ist undenkbar, dass Grünewald die Einwirkung dieser Kunst erfahren hätte. Von seinem kleinen Bilde in Basel an entwickelte er sich einheitlich weiter, ja seine Kunst gewinnt an plastischem Charakter, freilich auf andere Weise als die Dürer's. Hätte er jene von Nieffel und Thode ihm zugeschriebenen Bilder gemalt, so müssten wir annehmen, er habe etwas besessen, was er dann ganz und gar, spurlos abgestreift, sich aber allmählich auf seine Weise wieder zu eigen gemacht hätte. Nichts nötigt zu dieser Annahme. Vielmehr werden wir die Heimat der Kunst Grünewald's am Mittelrhein suchen müssen, wo sich zwar keine einigermassen wahrscheinlichen Jugendbilder des Meisters, wohl aber Schulbilder aus dem Kreise, aus dem auch er erwuchs, nachweisen lassen.

Nach Abstattung des Dankes an den Vortragenden erklärte Prof. Dr. Dietrichson die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses in Lübeck für ge-

schlossen. Die offiziellen Veranstaltungen des Programmes waren mit der Verkündigung des Sitzungsschlusses noch nicht erschöpft. Denn am Nachmittage des 19. September beteiligten sich noch viele Kongressmitglieder und ihre Lübecker Gastfreunde an der Fahrt nach Travemünde und an dem gemeinsamen Diner im dortigen Kurhause. Und am Morgen des 20. September führte der sachkundige Herr Geheimrat Dr. Schlie eine immerhin noch stattliche Schar nach Wismar und Doberan, deren Kunstschätze reiche Anregung und Belehrung boten. Gerade die Wahl dieser Orte muss im Zusammenhange mit dem in Lübeck Gesehenen und Gehörten eine besonders glückliche genannt werden.

Was die Lübecker Tage jedem Kongressteilnehmer unvergesslich macht, das war, abgesehen von dem Anknüpfen oder Aufrechterhalten persönlicher Beziehungen zu zahlreichen Fachgenossen, die Freundlichkeit und Herzlichkeit des Verkehrs mit den Lübeckern selbst, die jeden Fremden binnen kurzem sich in der alten Hansastadt daheim fühlen liessen. Der umsichtige Ortsausschuss, mit Herrn Baudirektor Schaumann an der Spitze, hatte fürsorglichst alles derart vorbereitet, dass alle Veranstaltungen ohne die geringste Störung von statten gingen. Ausser den früher genannten Herren, welche die Führung durch Lübecks Denkwürdigkeiten übernahmen, erwarben sich um Orientierung in denselben noch besondere Verdienste der Stadtbibliothekar Prof. Dr. Curtius und Freiherr von Lütgendorff. Die Veranstaltung einer Ausstellung von Gemälden aus Lübecker Privatbesitz war von dem Bestreben geleitet, einen Überblick über weniger leicht zugängliches Kunstgut bequem zu vermitteln. Ganz besonders wertvoll bleibt aber nächst dem von der Stadt Lübeck für die auswärtigen Kongressteilnehmer gespendeten Werke »Der Dom zu Lübeck«, die dem Kongresse gewidmete Festschrift »Aus der Geschichte der Lübecker Malerei 1550—1700«, deren Text der fachkundigen Feder des Staatsarchivars Dr. P. Hasse entstammt und Jost de Lavall, Gregor von Gehren, Joh. Willinges, Hans von Hemssen, Burchard Wulff, Gottfried Kniller sowie einen unbekannten Maler um 1700 würdigt. Die der Festschrift beigegebenen vortrefflichen 8 Tafeln machen dem bekannten Kunstverlage J. Nöhring hohe Ehre. Was Lübeck vom 16. bis 19. September 1900 den Mitgliedern des fünften kunsthistorischen Kongresses geboten hat, sichert ihm den Dank und die freundlichste Erinnerung derselben für alle Zeit. Denn sie lernten nicht nur die Kunstwerke der altehrwürdigen Hansastadt schätzen und bewundern, sondern auch die heutigen Bewohner derselben verstehen und liebgewinnen.

Wien. *JOSEPH NEUWIRTH.*

BÜCHERSCHAU

Hermann Riegel, *Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens.* Mit 40 Abbildungen auf 38 Tafeln. Dresden, W. Hoffmann 1898.

In diesem Bande sind fünfzehn Abhandlungen vereinigt, die in ihrer Gesamtheit über ein weites Gebiet sich verbreiten. Architektur, Malerei und Plastik sind herangezogen, frühe und vorgeschrittene Phasen der Kunst werden behandelt; die beiden grossen Kunstcentren, Florenz und Venedig, erwecken in gleicher Weise das Interesse des Verfassers. Überall bot ein starker persönlicher Eindruck die unmittelbare Veranlassung sich mit einem Kunstwerk oder einer Gruppe künstlerischer Erzeugnisse näher zu beschäftigen; das wissenschaftliche Forschen folgte nach, und so gewannen die Aufsätze allmählich Bildung und Gestalt. Der erste Aufsatz gehört dem archaeologischen Kreise an: *das Haus der sieben Zonen (Septizonium) im alten Rom*, das der Verfasser als der Beobachtung des Sternenhimmels gewidmet oder auch als Heiligtum der sieben Planeten ansieht. Zwei der Abhandlungen behandeln mehr allgemeine Themata. *Die Umgestaltung Roms seit 1870 und ihre Tadler.* Hier wird die Berechtigung der modernen Römer, sich in ihrer Stadt neu einzurichten, historisch zu begründen versucht. Der letzte der Beiträge, *Rafael und Mozart*, geht der Verwandtschaft der beiden Künstler im Einzelnen nach. — Im Folgenden sei kurz der Inhalt der einzelnen Aufsätze bezeichnet, in dem ich hier und da kritische Randbemerkungen beifüge. *Die Tauf-Kirche San Giovanni in Florenz und ihre Geschichte.* Die Ansicht, dass wir hier ein Werk der sog. Protorenaissance zu erkennen haben, wird erfolgreich bekämpft. Verfasser weist mit Hülfe des interessanten Cassonebildes in der Florentiner Akademie, das die Hochzeit Adimari-Ricasoli darstellt, nach, dass noch im 15. Jahrhundert die alte Dekoration der Fassade, bei der jede Seite durch drei Bögen geteilt wurde, erhalten war, von der die acht Eckpfeiler in weissem und schwarzen Marmor als letzter Rest bis heute existieren. Nachdem die Nachrichten über die Entstehung des Baues und die neueren Ansichten darüber zusammengestellt sind, wird ausgeführt, dass die Toskaner im 11. und 12. Jahrhundert nicht die bautechnische Fertigkeit besassen, wie sie die achteckige Kuppel aufzuführen erforderte, dagegen Analoga sich im 6. Jahrhundert finden. »In diese Zeit gehört ohne Zweifel auch S. Giovanni in Florenz«. Und da nach Angabe Villanis bei der Zerstörung der Stadt durch die Goten die Kirche das einzige Bauwerk war, das erhalten blieb, so ist das zweite Viertel des 6. Jahrhunderts als Entstehungszeit anzunehmen. Die Daten über bauliche Änderungen und die Dekoration des Baues (Bronzethüren und Mosaiken) sind dann gesammelt. Die architektonische Verzierung des Äusseren und Innern aber stammt sicher erst aus dem 15. Jahrhundert; in der That sind die Details durchaus im Charakter der Frührenaissance gehalten. *Die Kirche Or San Michele in Florenz, ihre Baugeschichte und ihr Name.* Verfasser verwirft die älteren Erklärungen des Namens und erklärt diesen or' (ora) San Michele — Neu St. Michael; m. E. mit Unrecht. Neben der offiziell in Urkunden vorkommenden Form des Namens »S. Michele in Orto«, kommt frühzeitig die andere »Orto San Michele« vor und durch Abschleifung entstand der jetzige Name — genau wie eine Hauptstrasse der Stadt »Por Santa Maria« heisst, welche Bezeichnung aus »Porta Santa Maria« entstanden ist. Die Geschichte des Bauwerkes wird dann mit Heranziehung der Dokumente dargelegt. *Giotto's Wandgemälde in S. Maria dell' Arena und andere Wandmalereien in Padua.* Die grosse Darstellung des Weltgerichts von Giotto giebt dem Verfasser Gelegenheit, sich mit den berühmten Fassungen desselben Gegenstandes von Orcagna und im Camposanto in Pisa, sowie von Fra Angelico zu beschäftigen. Die Fresken in San Felice, in der Kapelle San Giorgio und in der Taufkirche des Domes, sowie der berühmte Freskencyklus Paduas in der Eremitanikapelle, endlich die Serie in der Scuola del Santo werden besprochen. Verfasser meint die von Tizian und Campagnola

gemalten Bilder seien nicht wirkliche Freskomalereien, sondern mit Ölfarben gemalt. Ich will hier nicht verfehlen darauf hinzuweisen, dass der Restaurator der Paduaner Fresken, A. Bertolli, unter der Ölmalerei, die seit neuerer Zeit diese Arbeiten bedeckt, die Nähte des Kalkbewurfs unterscheiden konnte, welche die einzelnen Teile eines jeden Freskos trennen. Er konstatierte, dass Tizians Fresken aus etwa 15 Teilen sich zusammensetzen, deren jeder die Arbeit eines Tages darstellen würde. (Mitteilung von L. de Mandach, St. Antoine de Padoue p. 274 Anm. 3.) *Die spanische Kapelle in Florenz.* Darstellung des Inhaltes der Fresken. Verfasser glaubt die von Vasari erhaltene Tradition, dass die Fresken Arbeiten des Taddeo Gaddi und des Simone Memmi seien, als »geschichtliche Thatsache« ansehen zu dürfen. Allerdings habe sie ein unbekannter Meister vollendet. Über die künstlerische Wertschätzung der Fresken — »sie bilden einen mächtigen Fortschritt von Giotto zu Masaccio hin« — werden viele mit dem Verfasser nicht einer Meinung sein (vergleiche Berenson, Florentine painters p. 20 ff). *Die Darstellungen der heiligen Anna selbdritt, besonders zu Florenz.* Verfasser führt aus, dass die Gestalten der Maria und des Kindes das die Heilige charakterisierende Attribut sind, und zeigt an zahlreichen Beispielen, wie grosse Künstler mit der Lösung dieser ungewöhnlich schwierigen Aufgabe sich mühten (Masaccio, Fra Bartolommeo und Leonardo, dessen Karton übrigens in der Royal Academy in London bewahrt wird; Andrea Sansovino). Auch einige Beispiele aus Deutschland sind herangezogen. *Die Grabstätten der Mediceer zu S. Lorenzo in Florenz, besonders die Kapelle Michelangelo's.* Den Verfasser hat besonders die Frage der Deutung der vier Gestalten zu Füssen der beiden Herzöge interessiert: er legt hier Michelangelos bekannte Aufschrift auf einer Zeichnung zu Grunde, indem er sich lebhaft gegen Burckhardt — »kein Mensch hat je ergründen können, was diese Figuren (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen«, hatte sich dieser beschieden — wendet. Aber ob man mit solchen Betrachtungen über den Gedankengang wirklich dem künstlerischen Inhalt näher kommt! Welche einfachen rein künstlerischen Momente, etwa die Form der Sarkophage, mochten dem Künstler die Gestalten erweckt haben! Hierin wird uns keine litterarische Deutung der Welt einführen. Zum Schluss führt Verfasser unter einigen Urteilen dasjenige des Carstens an, der sie 1792 für »die beste Bildhauerarbeit« erklärt, »welche seit dem Wiederaufleben der Kunst verfertigt worden ist«. Verfasser schliesst: »Wohl aber möchte es sein, dass unter den Arbeiten eines Thorwaldsen und anderer grosser Meister der neueren, besonders deutschen (? welcher?) Bildhauerei sich Werke finden, die jenen Statuen an die Seite gestellt werden könnten«. Ob sich viele dieser Meinung anschliessen werden? So hatte übrigens schon Elise von der Recke dem Moses des Michelangelo die Werke Canovas vergleichen zu dürfen geglaubt (s. Reise durch Italien II, p. 111). *Die inneren Verhältnisse der Kuppeldome in Florenz und Rom.* Verfasser findet die Ursachen, dass beide Bauwerke keinen völlig harmonischen Eindruck machen, darin, dass man in Florenz »aus dem östlichen Teil eines Langbaues einen riesigen Centralbau« machte, in Rom »einen Centralbau zu einem kreuzförmigen Langbau erweiterte«. *Malereien in Venedig.* Kurze Skizze der venezianischen Malerei, so wie sie sich in den vorzüglichsten Bildern der Akademie-Sammlung darstellt. Der Wunsch des Verfassers den Ursula-Cyklus Carpaccio's — der 1490—1495 (nicht 1475 bis 1515) entstand — in einem besonderen Raum vereinigt zu sehen, ist inzwischen in Erfüllung gegangen. Die Schätzung der »Assunta« als »Tizian's Hauptwerk und das bedeutendste Bild der Akademie« ist vielleicht etwas hoch gegriffen. Das, was der Verfasser bei Canaletto vermisst — malerische Wirkung von Licht und Farbe — könnte man vielleicht eher bei Guardi finden. Eine aufrichtige Freude an dem künstlerischen Gehalt der venezianischen Malerschule, das Bestreben ihr gerecht zu werden, geben diesem Aufsatz eine warme Färbung. — *Tizian's Bildnisse der Herzogin Eleonora Gonzaga von Urbino.* Die Beziehungen zwischen dem Porträt der Eleonora von Urbino (Uffizien), dem Bildnis der »Bella« (Pitti), der Venus der Tribuna und dem Porträt des »Mädchens im Pelz« (Wien) werden klar gestellt. Verfasser war lange vor Thausing durch das Studium der Bilder zu der Ansicht gelangt, dass in allen Bildern die Herzogin von Urbino das Modell abgegeben habe. *Tizian's Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe.* Verf. begründet eingehend, wie er, nach früherem Schwanken, dazu kam, die bekannteste Deutung des Bildes als die richtige anzusehen. Er setzt die zahlreichen Deutungsversuche auseinander. Abgesehen von Kleinigkeiten — Erklärung des Reliefstückes rechts als Sündenfall! — kann ich mich nicht zu dieser Ansicht bekehren, sondern bekenne mich zu denen, die da meinen »Das, was Tizian sich dabei gedacht hat, sei gleichgültig«. Das Künstlerische, das in Form, Farbe, in dem Gegensätzlichen der beiden Frauen und der Landschaft gegeben ist, genügt völlig den Ansprüchen an ein Kunstwerk. Will man aber durchaus auf einen Titel nicht verzichten, so hat Avenarius mit seinem gelegentlichen Vorschlag (Kunstwart VI, Heft 21, S. 333) »Überredung zur Liebe« den Gehalt feinsinnig empfunden. Mit Wickhoff's mythologischer Deutung würde sich diese Erklärung nahe begegnen. Wenn Verfasser meint, der jetzt allgemein übliche Name sei der älteste — an anderer Stelle heisst es, er sei der »eigentlich überlieferte und in der Borghese'schen Sammlung gewissermassen amtlich festgehaltene«, — so ist dieses zu bestreiten. Wahrscheinlich ist der Name erst nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts aufgekommen. Es ist in dieser Rücksicht sehr beachtenswert, dass J. J. Volkmann, dessen »historisch-kritische Nachrichten von Italien« sich grosser Verbreitung als Reisehandbuch erfreuten, selbst in der zweiten, 1777 erschienenen Auflage seines Werkes nur sagt (II, p. 391): »ein Gemälde mit zwo weiblichen Figuren, von denen die bekleidete sich auf eine Badewanne lehnt, und die nackende an einer Ecke derselben sitzt, unterdessen, dass ein kleiner Liebesgott die Wärme des Bades versucht«. Dagegen sagt Ramdohr, der 1784 in Rom sich aufgehalten hatte, in seinem Buche »Über Malerei und Bildhauerkunst in Rom«, (I. Ausg. 1787, Bd. I, p. 302), nachdem er das Bild kurz beschrieben hat: »Die eine Figur ist bekleidet, die andere nicht. Dies mag vielleicht Gelegenheit zu der Benennung der göttlichen und profanen Liebe gegeben haben«. Gleichzeitige französische Bücher, wie de la Lande, Voyage en Italie (1765 und 1766. Paris 1786. Bd. IV, p. 613) oder die »Voyage d'un amateur des arts . . . en Italie, fait dans les ans 1775—1778«, (Amsterdam 1783. Bd. II, p. 292) kennen den heutigen Titel ebenfalls nicht. Daher wird mit Recht in Platner & Bunsens »Beschreibung Roms« (Bd. III, III. Abt.) darüber gesagt, er sei »vermutlich eine erst in späteren Zeiten aufgekommene Erklärung«. Wem die Ehre derselben gebührt, weiss ich nicht anzugeben. Durch obige Zusammenstellung scheint das Datum der Entstehung ungefähr bestimmt; die Urheberschaft wird wohl einem Deutschen zugeschrieben werden dürfen. Mehr als einer von den vielen Einfällen, zu denen das Bild die Veranlassung gab, ist der Titel also nicht. Vielleicht bringen die jetzt von verschiedenen Seiten unternommenen Untersuchungen die Lösung und richtige Deutung. — *Die Gemälde der Danaë von Correggio und Tizian.* Mit einer

feinsinnigen Würdigung der künstlerischen, besonders malerischen Vorzüge der Bilder ist eine Untersuchung über die Verschiedenheit der Auffassung verbunden. Antike Dichterstellen klären über die Tradition auf. Stellt das Bild Lotto's (bei M. Conway, London) wirklich Danaë vor? Die weibliche Gestalt, die sie darstellen soll, ist völlig bekleidet, und ein Engel schüttet von oben silberweisse Blüten (nicht Goldstücke!) auf sie herab. Als früheste Darstellung des Gegenstandes — und eine sehr naive — verdient dann das Bild noch besondere Beachtung. Wenn Verfasser von Correggio's »Danaë« — nach Burckhardt »die äusserste Grenze in der Darstellung des bewegten Sinnenlebens« — bemerkt: »Jedes unverdorbene Gefühl wird sich hier dem Verdammungsurteile falscher Sitteneiferer mit Gewalt widersetzen«, so verdient dieser Satz in der Gegenwart besondere Beachtung. — *Rafael's heilige Cäcilia.* Die Geschichte des Bildes und Kritik der Deutungen. Verfasser begründet ausführlich seine Erklärung, die annimmt, dass »Christus der unsichtbare Mittelpunkt dieses . . . Werkes« ist. Auch die vier Heiligen um Cäcilia sind alle in Beziehung zu Christus gedacht.

Auf den mannigfachen Inhalt der Riegel'schen »Beiträge« können diese kurzen Bemerkungen nur andeutend verweisen. Sie sind die Frucht vieljähriger Beschäftigung mit Kunstwerken, die dem Verfasser besonders lieb gewesen sind. *Georg Gronau.*

NEKROLOGE

Am 15. Septbr. starb *Sylvester R. Koehler* auf der Fahrt im Zuge nahe Littleton N. Y. U. S. A. Mit ihm ist jedenfalls der grösste, wenn nicht überhaupt der einzige wirkliche Kenner auf dem Gebiet der Kupferstichkunde in ganz Amerika aus dem Leben geschieden. Das ihm seit etwa 1880 unterstellte Kupferstichkabinet in Boston hat er zu grossartiger Höhe emporgeführt; seine Kenntnisse und sein Verständnis für die Forderungen einer solchen Stellung hätten ihn zur Zierde irgend eines entsprechenden Amtes in Europa gemacht. K. wurde am 11. Febr. 1837 in Leipzig geboren, gelangte im Jahre 1849 nach Amerika, war dort erst als Radierer, dann eine Zeit lang in der berühmten chromolithographischen Anstalt von Prang thätig. Diesen Jahren verdankt er seine souveräne Beherrschung aller technischen Fragen auf dem weiten Gebiete der Graphik. Neben der Bostoner Sammlung war er eine Reihe von Jahren am National-Museum zu Washington mit der Verwaltung der graphischen Abteilung betraut; ausserdem hielt er fachwissenschaftliche Vorträge am Lavell-Institute in Boston, dem Pagys-Institute in Brooklyn etc. und widmete sich allmählich einer kunstschriftstellerischen Thätigkeit. Man verdankt ihm zunächst Übersetzungen von Bezold's Farbenlehre (1876) und Lalanne's Radierlehrbuch (1880). Er gab einige Zeit lang eine Kunstzeitschrift und auf zwei Jahre den »American Art Directory« heraus. Von den vortrefflichen Katalogen zu den Sonderausstellungen in seinem Museum wollen wir nur den 1893 erschienenen über reproduzierende Künste und mechanische Verfahren nennen, dem auch keine europäische Arbeit irgendwie zur Seite gestellt werden kann. 1885 veröffentlichte er das Prachtwerk »Etching, an artline of its technical processes . . . .«, 1892 »The photo-mechanical processes«, 1897 den wunderbaren Dürer-Katalog für den »Grolier-Club« zu New-York. Seit mehreren Jahren war er mit der Ausarbeitung einer Geschichte des gesamten Farbendrucks beschäftigt, vielleicht einer der schwierigsten Aufgaben, die er sich stellen konnte, da es zunächst sich darum handelte, die unzähligen Fehler und Verschrobenheiten, die über dieses Kapitel schon passim gedruckt worden sind, zu sichten und zu widerlegen. Leider hat er es nicht bis zur Drucklegung bringen können aus Mangel an Zeit. Dies ist umsomehr zu bedauern, da soeben von London aus ein ähnliches Werk für Weihnachten angekündigt wird, das, nach der Kapitelübersicht zu urteilen, gänzlich kritiklos zu sein scheint. Hoffentlich ist Koehler's Manuskript so weit gediehen, dass seine Freunde es veröffentlichen werden können! Koehler erhielt von der Havard University den Grad M. A. honoris causa; er war aber allen Titeln in seiner Anspruchslosigkeit abhold und hörte es nicht einmal gern, wenn man ihn »Director« nannte. Die Zeitschrift für bildende Kunst verdankt seiner Feder manchen trefflichen Aufsatz. *H. W. S.*

Berlin. Am 5. Oktober starb hier, noch nicht 42 Jahre alt der Bildhauer *Franz Rosse,* dessen Kaiser Wilhelm-Denkmal in Rathenow am 14. Oktober enthüllt worden ist. Er war am 10. Oktober 1858 zu Berlin geboren, bildete sich zunächst bei Professor Max Wiese in Hanau und ward darauf zu Anfang der achtziger Jahre Schüler Fritz Schapers auf der hiesigen Hochschule für die bildenden Künste. Eine seiner besten Arbeiten war eine Büste Gustav Freytags, die im Auftrage der Familie des Dichters in Marmor ausgeführt wurde. *-r-*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Der Kaiser Friedrich-Museums-Verein hat nach den »Amtl. Ber. aus den Königl. Kunstsammlungen« in der Zeit von April bis Juni a. c. als seine Erwerbungen der Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu dauernder Aufstellung überwiesen: Francesco Guardi, Ansicht der Giudecca in Venedig, ein grösseres Bild von sonniger Helligkeit bei reichen Farben und feiner Luft. Tintoretto, Verkündigung Mariä, in einer Halle mit Ausblick auf einen Park, ein sehr grosses, helles und farbenreiches Bild mit zwei anmutig bewegten Gestalten; A. Dürer, Bildnis eines jungen Mädchens, von 1507; G. Terborch, junges Pärchen beim Wein, als eine der seltenen Kompositionen des Künstlers, die in ihrer ungesuchten Einfachheit doch von überraschender Lebenswahrheit sind, eine glückliche Bereicherung der Galerie. Ferner erhielt die Galerie als Geschenk des Generalkonsuls H. Rosenberg zwei kleine waldige Berglandschaften von Adam Elsheimer, mit kleiner Staffage aus der Geschichte des Argus, treffliche Bilder von feiner farbiger Wirkung und einer für den geringen Umfang sehr breiten, meisterhaften Behandlung, wohl aus der späteren Zeit des Künstlers. Die neuen Erwerbungen sind zur Zeit im Eingangsraum der Gemälde-Galerie ausgestellt. — Für die Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse wurde an antiken Skulpturen eine Anzahl von Grabcippen und Untersätzen von solchen mit altlateinischen Inschriften aus Präneste erworben. *r*

Berlin. Die *Städtische Kunstdeputation* hat beschlossen, sich an der nächstjährigen Kunstausstellung mit einer grossen Anzahl von Modellen städtischer Bauten: Hochbau, städtische Brunnen und künstlerische Ausschmückung von Brücken etc. zu beteiligen. Die Ausstellung dieser städtischen Modelle soll in der grossen Maschinenhalle im Ausstellungspark stattfinden. *-r-*

WETTBEWERBE

Berlin. Die Firma Wilhelm Wöllmer's Schriftgiesserei, Berlin, S. W. Friedrichstrasse 226 erlässt zwecks Erlangung 1) von Entwürfen zu einer modernen, eigenartigen Reklame- und Inseratschrift und 2) von Entwürfen zu einer modernen Circularschrift, die sowohl stehend als schrägliegend sein kann, je *ein Preisausschreiben.* Für den Wettbewerb

I sind ausgesetzt als I. Preis 700 M., als II. Preis 500 M., als III. Preis 300 M. und für den Wettbewerb II als I. Preis 500 M., als II. Preis 400 M., als III. Preis 300 M.

Preisrichter sind u. a. Dr. Peter Jessen-Berlin, Dr. Georg Hirth-München und Dr. Ludwig Volkmann, i. F. Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Die Entwürfe sind mit Kennwort ohne Namen bis zum 1. Februar 1901, Abends 6 Uhr, an das Bureau der obengenannten ausschreibenden Firma abzuliefern. Der Name des Künstlers ist in verschlossenem mit dem Kennwort versehenen Briefumschlag beizufügen. Die Entscheidung erfolgt voraussichtlich bis 15. März 1901. — Näheres ist durch die ausschreibende Firma zu erfahren. -r-

Dresden. Ein internationales Preisausschreiben für einen modernen Salon, der für die Internationale Kunstausstellung zu Dresden 1901 ausgeführt werden soll, erlässt soeben Hoflieferant Robert Hoffmann in Dresden. Die ausgesetzten Preise betragen: 1000, 500 und 300 M. Für diese Preise geht das Eigentum und das Recht zur Vervielfältigung der drei ausgezeichneten Salons an die ausschreibende Firma über. Diese behält sich vor, weitere nicht prämiierte Entwürfe anzukaufen. Der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Salon wird ausgeführt und in der Internationalen Kunstausstellung zu Dresden 1901 ausgestellt. Preisrichter sind: Prof. Gotthardt Kuehl, Geh. Regierungsrat Dr. Woldemar v. Seidlitz, Königl. Baurat Stadtrat Richter, Prof. O. Gussmann, Prof. K. Gross und Hoflieferant Robert Hoffmann. Die Entwürfe sind spätestens bis 15. Dezember d. Js. an Herrn Robert Hoffmann, Hoflieferant, Dresden, Falkenstrasse 7, einzusenden und müssen in 1/1 natürlicher Grösse so fertiggestellt sein, dass sie vervielfältigt werden können. Der Salon soll bestehen aus: einem Salonschrank, einem Tisch, einem Sofaumbau mit Spiegel (Wand- oder Eckmöbel), einem freistehenden Banksofa, Fauteuil, Stuhl und eventuell aus einigen kleinen Phantasiemöbeln (Paravent oder Blumenständer oder Theetisch). Er soll vorzugsweise in Mahagoni, aber auch in anderen Hölzern ausführbar und mit Schnitzereien statt mit Intarsien oder Metall verziert sein, sowie keinen allzu hohen Preis in der technischen Herstellung erfordern. Die Entwürfe sind nur mit einem Kennworte zu versehen. Ein gleichbezeichneter, verschlossener Umschlag hat Namen und Wohnung des Urhebers zu enthalten. Die Umschläge der preisgekrönten Entwürfe werden erst nach Erteilung der Preise geöffnet. -r-

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Eine bedeutende Versteigerung steht bei *Lepke* für den 30. Oktober in Aussicht. Der reich illustrierte Katalog zeigt gleich auf der ersten Seite einen Böcklin von anscheinend bedeutenden Qualitäten. Waldinneres bei untergehender Sonne mit ruhendem Satyr. Uhde, Liebermann, Bartels, Achenbach, Thoma, Stuck u. s. w. sind mit zum Teil renommierten Werken vertreten. Auch Otto Eckmann, den wir als eigentlichen Maler heute kaum noch kennen, findet man mit einem Bilde, das wir um dieser Besonderheit willen reproduzieren. — Den zweiten Teil der Auktion macht *Schwind's* Nachlass aus, der eine Fülle berühmter Handzeichnungen aufweist.

Köln. Die Autographensammler werden mit Vergnügen in dem sehr interessanten Kataloge blättern, den uns J. M. Heberle zusendet. Sein Inhalt kommt vom 12. bis 14. Nov. unter den Hammer. Er bildet den ersten Teil der hochbedeutenden Autographensammlung *Heinr. Lempertz sen.* und umfasst Deutsche Kaiser, Fürsten und Staatsmänner von Maximilian I. bis herab zu Blücher. Im ganzen 1150 Nummern.

München. In der Kunst-Auktionsanstalt von Helbing und Riegner fand heute die Versteigerung der Bilder des Frankfurter Sammlers Ludwig R. . A. . . statt. Die Bilder, unter denen gute Stücke der deutschen und französischen Landschaftsschule und wertvolle Arbeiten des jungen Leibl, der Achenbachs, Defreggers aus seiner besten Zeit waren, gingen verhältnismässig billig fort. Vieles wurde von Pariser Händlern erworben. Der Gesamterlös der 45 Bilder enthaltenden Sammlung betrug über 97000 M. Die wichtigeren Stücke erzielten folgende Preise: A. Achenbach »Norwegischer Wasserfall« 2000 M., O. Achenbach »Am Strand von Neapel« 3810 M., zwei Landschaften von Charles Daubigny 6100 M., Defregger's »Tischgebet« (Studie zum Leipziger Original) 1930 M., desselben »Porträt einer einer Greisin« 2800 M., zwei Figurenbilder Wilhelm v. Diez' zusammen 7510 M., drei Marinen und Landschaften von Jules Dupré 7750 M., F. A. Kaulbach »Madonna mit Kind« 2900 M., Eugen Klimsch-Frankfurt »Holländische Schenke« 550 M., zwei prächtige Knaus 5510 M., Leibl »Brustbild« 7500 M., Lenbach's »Fürst Bismarck« (in Kürassier-Interimsuniform) 11000 M. (nach Frankfurt), desselben »Porträt einer Edeldame« 3500 M., Thoma »Motiv bei Montiselli« 3400 M., ein Zügel'sches Tierstück (Schafherde) 1400 M., eine frühere Studie Franz Stuck's 450 M. §

VERMISCHTES

Karlsruhe, den 16. Oktober. Vergangenen Sonntag fand in Karlsruhe die feierliche Einweihung eines öffentlichen Bauwerkes statt, das als eine Schöpfung vom gediegensten künstlerischen Charakter eine wertvolle Bereicherung unserer an eigenartigen Denkmälern der Monumentalarchitektur nicht allzureichen Stadt bedeutet. Es ist die von den Architekten *Curjel & Moser* errichtete *Christuskirche* am Mühlburger Thor.

Es ist ein verhältnismässig kleiner und, dem Geist des protestantischen Kultus entsprechend, eher einfach als reich ausgestatteter Bau. Aber er erfüllt die wesentlichsten Bedingungen, die man vom Standpunkt der Zweckmässigkeit wie der künstlerischen Ansprüche an eine architektonische Leistung dieser Art stellen kann: eine vorzügliche Lösung der *praktischen* Aufgabe, eine selbständige *künstlerische Formenschöpfung*, eine weihevolle und monumentale *Raumwirkung*, die durch eine vornehme Farbenstimmung ergänzt und getragen wird. Der Ausbau und die Einrichtung des Innern steht bei allem Masshalten mit den Mitteln durchweg auf dem Boden eines vornehmen künstlerischen Schaffens. Die Entwürfe, die Ausführung und das Material sind bis zur Handwerksarbeit herab mit gleicher Sorgfalt behandelt. Den Höhepunkt der dekorativen Ausstattung bildet aber *der plastische Schmuck der Altarwand*, den Prof. Fridolin *Dietsche* in Karlsruhe entworfen und modelliert hat.

Der protestantische Gottesdienst verlangt bei seiner starken Betonung der Predigt eine möglichst zentrale Gruppierung der Sitzreihen. Die Architekten schufen deshalb eine *Kreuzanlage mit kurzen und breiten Armen* und gewannen so einen Innenraum, der die konzentrierte Einheitlichkeit und Geschlossenheit doch mit einer reichen und interessanten Raumgliederung vereinigt. Die Kanzel, in die Mitte der Altarwand gerückt, bildet den beherrschenden Mittelpunkt des Ganzen. Die Konzentration auf diese Stelle wurde durch die radiale Anordnung der Bänke noch verstärkt. Von hier aus beherrscht der Prediger mit Blick und Stimme den ganzen Raum. —

Hier wurde denn auch der bildenden Kunst die Aufgabe zugewiesen, der religiösen Bestimmung des Ortes gesteigerten Ausdruck zu verleihen und den Beschauer

unmittelbar in den Gedankenkreis religiöser Vorstellungen zu bannen. Prof. *Dietsche* hat den architektonischen Geist seiner Aufgabe mit grossem Blick erfasst und den Absichten des Baumeisters vollendete künstlerische Gestaltung verliehen.

Die Altarwand schliesst mit einem Giebel, hinter welchem sich die Orgelnische erhebt. In demselben grauen Sandstein, aus welchem die Wand gebaut ist, ist auch die plastische Arbeit ausgeführt. Es war in diesem Fall ein glückliches Zusammentreffen ritueller und künstlerischer Gesichtspunkte, dass die protestantische Anschauung den *plastischen* Schmuck einem *Altargemälde* vorzieht: eine Plastik konnte sich hier weit organischer und einheitlicher in den architektonischen Rahmen einfügen als eine Malerei. Ein gewaltiges Kruzifix krönt den Giebel, zu beiden Seiten schliessen zwei lebensgrosse Reliefdarstellungen: Die Geburt Christi und die Frauen am Grabe des Auferstandenen. So fasst die Darstellung die drei grossen Hauptmomente der christlichen Glaubensthatsachen zu einer einheitlichen Komposition zusammen, die naturgemäss in der imposanten Gestalt des Gekreuzigten gipfelt. Es ist nicht der im Tode gebrochene Christus dargestellt, der im schmerzvollen Neigen des Hauptes, im Krampf der Glieder unser Mitleid anruft. Schon die stilisierende Einfügung der Figur in die architektonische Umgebung verbot jede naturalistische Abweichung von der Einfachheit und Symmetrie der Linien. Zugleich wurde die Auffassung veredelt, der geistige Gehalt vertieft: Das Haupt aufgerichtet, die Arme, wie in einer hingebenden Geberde wagrecht ausgestreckt, der Körper nicht gebrochen, sondern von geistigem Leben gespannt: so erscheint dieser Christus nicht als das physisch leidende Opfer, sondern als die Verkörperung eines ethischen Gedankens, als der Heros der siegreichen Menschenliebe, die den Tod überwindet. *K. Widmer.*

Wien. Das Sekretariat der Wiener Secession bittet um Aufnahme nachstehender Zeilen: Infolge der jüngsten Ankündigung der bevorstehenden Ausstellung der Wiener Secession laufen jetzt im Sekretariat daselbst die Anmeldungen zu der Ausstellung ein; aber obgleich das Programm derselben in der offiziellen Einladung ganz präzise ausgedrückt ist, dass nämlich die Ausstellung Pastell, Aquarell, Kleinplastik und Kunstgewerbe umfasst, werden fast täglich bald Ölbilder, bald graphische Arbeiten angemeldet, welche diesmal nicht zugelassen sind. Um den Einsendern dieser — von vornherein ausgeschlossenen — Werke Mühe und Verdruss zu ersparen, sei hiermit nochmals auf das Programm der Ausstellung hingewiesen.

⁂

Wien. Die »Wiener Zeitung« berichtet über die Vorbereitungen, die in Florenz zur *Vierhundertjahrfeier* des Geburtstages *Benvenuto Cellini's* am 2. November getroffen werden, wie folgt: Die Vorsitzenden der Goldschmiede-Genossenschaft und die Festkommission sind zusammengetreten und haben gemeinsam ein Programm ausgearbeitet. In der »Kapelle der Maler« bei San Annunziata, wo die Gebeine des Meisters ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, wird eine künstlerisch ausgeführte Erinnerungstafel angebracht werden, eine andere an dem Hause, wo Benvenuto seinen »Perseus« goss. Eine Gedenkmedaille wird geschlagen, eine Büste Cellini's nächst dem Ponte Vecchio enthüllt werden. Einladungen zur Teilnahme am Feste ergehen schon jetzt an alle Goldschmiede-Zünfte. Die Festlichkeiten werden sich, nach den umfassenden Vorbereitungen zu schliessen, glänzend gestalten.

⁂

Berlin. Die Städtische Kunstdeputation hat beschlossen, die von Gustav Lind-Berlin in Kupfer getriebene, weit überlebensgrosse Figur des Bogenschützen von *E. M. Geyger*, die auf der Kunstausstellung dieses Jahres zur Schau gestellt war, anzukaufen und im Humboldthain aufstellen zu lassen.

-r-

Amsterdamer Bürgerwaisen von Otto Eckmann (siehe »Vom Kunstmarkt«).

Digitized by Google

Inhalt: Der kunsthistorische Kongress in Lübeck II von J. Neuwirth. — Hermann Riegel, Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. — Berlin, Sylvester R. Koehler †; Franz Rosse †. — Erwerbungen des Kaiser Friedrich-Vereins; Beteiligung der städt. Kunstdeputation an der nächsten Kunstausstellung. — Wettbewerbe von Wöllmers Schriftgiesserei und Robert Hoffmann. — Auktionen bei Lepke, Heberle, Helbing. — Karlsruhe, Einweihung der Christuskirche; Wien, Secession; Florenz, Vorbereitungen für die Cellini-Feier. — Berlin, Beschluss der städt. Kunstdeputation. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 4. 1. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERÖFFNUNG DES »WALLACE-MUSEUMS« IN LONDON.

Seit Generationen waren die Marquis von Hertford ebenso kunstsinnige wie eifrige Sammler. In der Hauptsache wurde die vorliegende Kollektion von dem dritten und vierten Marquis von Hertford angelegt. Letzterer vermachte sie an Sir Richard Wallace, dieser an seine Gemahlin, und durch das Testament von Lady Wallace wurde 1897 die britische Nation zum Erben aller Kunstschätze eingesetzt, deren Wert beiläufig auf 100 Millionen Mark taxiert ist. Als einzige Bedingung hatte Lady Wallace verlangt, dass die betreffende Sammlung ungeteilt in einer eigens dazu hergerichteten Behausung untergebracht würde. Diesem Wunsche ist dadurch am besten Genüge geleistet, dass »Hertford-House«, am Manchester-Square gelegen (in welchem die Kunstobjekte bisher aufbewahrt wurden), in den Besitz der englischen Nation durch Ankauf überging. Das schöne Palais wurde erweitert, umgebaut und so hergerichtet, dass sämtliche Kunstschätze, wenn auch etwas gedrängt, so doch schliesslich dort Unterkunft finden konnten. In früheren Zeiten lagerten nämlich viele Bilder und andere Gegenstände in »Hertford-House«, daselbst nicht nur wie in einem Speicher, sondern schlimmer wie dies, sie waren derart aufeinander getürmt und gepackt, dass es sozusagen der letzte Moment war, um sie vor Schaden zu bewahren.

Nachdem am 24. Juni die Besichtigung des Museums durch den Prinzen von Wales stattgefunden hatte, wurde dasselbe am 25. Juni für das Publikum freigegeben. Auf den Seiten der breiten Marmortreppen stehen die Büsten von Richard, Marquis von Hertford und Sir Richard Wallace, während auf der Mitte des Absatzes diejenige von Lady Wallace einen geeigneten Platz fand. Ausserdem giebt eine in die Wand eingelassene Tafel kurz die Daten des Vermächtnisses an.

Selbstverständlich könnten über diese Sammlung ganze Bände kunsthistorischen Inhalts geschrieben werden, aber auch für einen modernen Roman wäre ausgiebiger Stoff vorhanden, da das romantische Element hier nicht fehlt. In der Hauptsache war die Kollektion von dem dritten Marquis von Hertford angelegt. Dieser war der Sohn von Lord Jarmouth, den man allgemein als Vorbild und Modell für Thackeray's »Lord Steyne« und Disraeli's »Lord Monmouth« annimmt. Die ersten litterarischen und künstlerischen Grössen jener Zeit gingen in »Hertford-House« ein und aus. Der vierte Marquis von Hertford lebte von 1842 bis zu seinem Tode 1870 unvermählt in Paris, Rue Lafitte. Dieser benutzte einen Teil seines ungeheuren Einkommens, um die vorhandenen Sammlungen beträchtlich zu erweitern. Er besass ausser seinem Reichtum alle anderen nötigen Eigenschaften hierzu: Zeit, Geschmack, Kenntnisse und Ausdauer. Ein junger Mann, nur unter dem Namen »Monsieur Richard« bekannt, verkehrte unausgesetzt im Hause. Dieser besorgte mit grossem Verständnis als Agent des Marquis alle Kunstankäufe und war überhaupt vollkommen in dessen Pläne eingeweiht. Niemand wusste, wer er eigentlich sei. Als der Marquis starb, hinterliess er sein kolossales Vermögen dem jungen Manne, dem später in England geadelten Sir Richard Wallace. Mit dem Tode des Marquis und dem Ableben von Sir Richard Wallace wurde das Geheimnis begraben, denn keine der beiden Personen hat jemals den Schlüssel für den bezüglichen Zusammenhang geliefert.

Durch die summarische Aufzählung der Kunstschätze wird es sofort klar werden, dass die obige Taxe durchaus keine übertriebene genannt werden kann, und dass das neue Museum eines der bedeutendsten Kunstinstitute der ganzen Welt ist. Es dürfte möglich sein, dass sie in einzelnen Abteilungen, als Privatsammlung, von ähnlichen Kollektionen übertroffen würde. Als Ganzes genommen konnte sich indessen keine Privatgalerie mit ihr messen! Auf derselben Höhe und Ausdehnung wie die Gemäldegalerie stehen die Sammlungen in den andern Kunstzweigen, so namentlich: alte Möbel, getriebene Gold- und Silbergegenstände, darunter ein Satz von Silbervasen nach Gouthière, für die allein ein Vermögen offeriert

wurde. Ferner: Emails aus Limoges, Miniaturen, Bronzen, Dosen, Uhren, Porzellane aller Gattung, nebst einer Spezialsammlung von 250 alten Sèvres-Vasen. Endlich eine prachtvolle Waffensammlung, Merkwürdigkeiten und Kuriositäten jeden Genre's. Die eigentlichen Perlen blieben in der Hauptsache dem grossen Publikum unbekannt, da sie sich in den Privatgemächern von Lady Wallace befanden.

Von englischen Bildern sind besonders erwähnenswert zwei Werke von Gainsborough: »Miss Haverfield« und »Mrs. Robinson«. Ferner 12 Bilder von Sir Joshua Reynolds, darunter seine Meisterstücke vom technischen Standpunkte aus: »Strawberry Girl«, »Miss Bowless«, »Nelly O'Brien« und »Mrs. Bradyll«. Demnächst folgen Werke von Romney, Hoppner, Lawrence, Wilkie, Landseer und Turner. — Aus der spanischen Schule sind 12 Murillos zu verzeichnen, und unter den acht Werken von Velasquez befindet sich das Bild »die Dame mit dem Fächer«. Die vlämische Schule enthält 11 Gemälde von Rubens, »eine Regenbogenlandschaft« und andere interessante Arbeiten des Meisters. Von van Dyck ist hervorzuheben: »Philipp le Roy mit Gemahlin«. Endlich sind hier fünf recht gute Teniers zu bemerken.

Die Holländer sind im Ganzen mit 169 Werken vertreten, so namentlich 11 Rembrandts, darunter »Pellicorn und seine Frau«; von Frans Hals »der Kavalier«, diejenige seiner Schöpfungen, durch welche er in Aufnahme kam. Unter den fünf Hobbemas befindet sich der beste, der vielleicht in England vorhanden ist. Weiter sind aufzuzählen: 11 Cuyps, 6 Metzus, 2 Terborchs, 2 Pieter de Hoochs und 4 Ruysdaels. Zu vergessen ist hierbei keinenfalls der sogenannte »Demidoff Cuyp« und Metzu's berühmtes Bild »Chasseur endormi«.

Ausgezeichnete Bilder der französischen Schule sind folgende; 11 Watteaus, wie solche in ganz London, einschliesslich der Staatsinstitute nicht anzutreffen sind; zwei Claude Lorrains, 9 Lancrets, 15 Paters, 21 Bouchers, darunter die grossen, für die Pompadour angefertigten Bilder, 21 Werke von Greuze, 5 Nattiers, 9 Fragonards, 15 Delaroches, 4 Troyons, 34 Descamps, 15 Meissoniers und Beispiele der neueren französischen Meister; im ganzen 349 französische Gemälde, unter denen sich etwa hundert Meisterwerke ersten Ranges befinden.

Die Italiener sind meiner Ansicht nach am schwächsten vertreten, immerhin sind 3 Tizians, 2 Luinis, Francias, Guardis und 17 Canalettos zu verzeichnen, wie letztere nur die Königin Victoria in Windsor besitzt. Ausserdem sind mehrere gute Andrea del Sartos und Werke von Cima da Conegliano vorhanden. Der Direktor des Instituts, Mr. Claude Phillipps, konnte sich in sein neues Amt kaum besser einführen, als durch die Entdeckung, dass unter den ihm anvertrauten Kunstschatzen ein bisher nicht erkannter Tizian auf den Bodenräumen des Palais begraben lag. Es ist dies »Perseus und Andromeda«, ein Werk, das Vasari als eines der anziehendsten Bilder des Meisters schildert. In den oberen Stockwerken von »Hertford-House« sind prachtvolle Aquarellsammlungen untergebracht.

Die Waffensammlung enthält die Glanzstücke der berühmtesten Kollektionen, die durch Verkauf an den Markt kamen. So kaufte Sir R. Wallace z. B. en bloc die Schwertersammlung in der »Spitzer-Auktion« für 1500000 Mark. Hier findet sich die goldene Rüstung des Kurfürsten Joseph von Bayern, die Napoleon aus München mitgenommen hatte, die Rüstung Alfonso's II. von Ferrara u. a., sowie ein prachtvolles Schild mit dem Monogramm der Diana von Poitiers. — Unter allen Umständen wird jedermann nach dem Gesagten zugeben müssen, dass noch niemals ein Privatmann eine derartige öffentliche Schenkung machte. Leider ist der Katalog zur Zeit noch sehr unvollständig.

v. SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU

Kunst und Kunst-Handwerk. Monatsschrift des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. Herausgegeben und redigiert von *A. von Scala.*

Wohl kaum hat ein künstlerisches Unternehmen soviel Federn in Bewegung gesetzt und haben sich soviel Fürsprecher und Ankläger erhoben als in jener Zeit, in der auch auf dem Gebiet des Kunstgewerbes die moderne Richtung ihren Einfluss geltend machte. Zuerst fanden die Freunde dieser Entwicklung nur mit Mühe einen Raum in den Zeitschriften, die sich hauptsächlich die Pflege der historischen Forschung alter Kunst zur Aufgabe gemacht hatten. Man muss die modernen litterarischen Wochen- und Monatsschriften in die Hand nehmen, um die begeisterten Worte der frühesten und ersten Rufer im Streit zu lesen. Der litterarische Beigeschmack hatte insofern sein Gutes, als dadurch auch Kreise, die derartigen Dingen ferner standen, hierfür interessiert wurden; zugleich war es aber auch unvermeidlich, dass bei diesem Vorgehen: durch eine Art von Überredung auf die Gegner und auf die Zweifler wirken zu wollen, etwas Unsachliches in die Debatte kam. Waren doch die Nachbarn dieser Aufsätze meist litterarische Erzeugnisse der modernen Richtung und ihr Stil und ihre Schreibweise wurde bewusst und unbewusst von den Wortführern der Jungen auch bei kunstgewerblichen Erörterungen in Anwendung gebracht. Für den Chronisten späterer Zeiten wird es mitunter befremdend und vielleicht auch belustigend sein, wenn er über moderne Töpfereien, Möbel und Stickereien Ausführungen lesen wird, die im Stile Maeterlinks oder in dem anklägerischen Tone der »Zukunft« gehalten sind. Da finden sich eine ganze Reihe von Busspredigern und von hitzigen Advokaten und das Wehe-Weherufen über die Vergangenheit nimmt ebensowenig ein Ende wie die Ausrufe überquellenden Entzückens über die Gegenwart, und in höchster Extase bricht wohl jemand bei dem Anblick einer neuen Blumenvase oder eines eigenartigen Stuhls in die Worte Hutten's aus: »Es ist eine Lust zu leben«. Für solche Überhitzung, die ja auch in Wirklichkeit oft durch das Kochen mit Wasser zu entstehen pflegt, gab es kein besseres Ventil als die Begründung einer ganzen Anzahl Zeitschriften, die sich einzig und allein der modernen Richtung zuwandten, vor allem aber — und darin liegt ihr Hauptwert — durch eine grosse Reihe von Abbildungen ihren Leserkreis mit den Hervorbringungen des neuen Kunstgewerbes bekannt machten. Es ist merkwürdig wie eine Abbildung purgierend auf den Stil wirken kann, die unbequeme Gewissheit, dass der Leser sich zu jeder Zeit von der ungefähren Berechtigung des angestimmten Hosiannah und Hallelujah überzeugen kann, trägt ungemein zur Förderung einer sachlichen Schreib-

weise bei. So ist mit der Zeit auch, nachdem das, was zu Gunsten des modernen Kunstgewerbes gesagt werden kann, erschöpft ist, die Zahl der Abbildungen in diesen Zeitschriften mehr und mehr gestiegen, und der begleitende Text pflegt sich mit kurzen Erörterungen und Erklärungen zu begnügen. Doch es wäre ungerecht, wollte man nicht auch die guten Seiten gesteigerter litterarischer Produktion auf künstlerischem Gebiet anerkennen. Gern oder ungern mussten auch die verbissensten Gegner des Neuen die Existenzberechtigung dieser Richtung zugeben und manche lange bestehende konservative Kunstzeitschrift liess, wenn auch nicht ohne vorherigen Kampf, wie z. B. bei der Zeitschrift des Münsterer Kunstgewerbevereins, auch die moderne Richtung zu Worte kommen. Den erfreulichsten Erfolg auf dem Gebiete der kunsthistorischen Zeitschriftenlitteratur hat dieser Kampf in Österreich gehabt. In der ganzen grossen Monarchie bestand bisher ausser dem luxuriösen Jahrbuch der Kunstsammlungen des k. k. allerhöchsten Kaiserhauses nur noch eine wissenschaftlich redigierte Zeitschrift, die »Mitteilungen aus dem österreichischen Museum«, deren Ausstattung im Gegensatz zu erstgenanntem Werk etwas allzu sehr an Hungersnot und Teuerung erinnerte. Die Gründung einer neuen Zeitschrift war eine der ersten Unternehmungen des Hofrats von Scala, als dieser an die Spitze des österreichischen Museums trat und mit dem Einsetzen seiner ganzen Persönlichkeit das gute Recht der neuen Kunst verfocht. Unter dem Titel »Kunst und Kunsthandwerk« erscheint im Verlage von Artaria & Co. in Wien diese Monatsschrift. Eine beneidenswerte und glänzende Unterstützung wurde ihr dadurch zu teil, dass die k. k. Hof- und Staatsdruckerei und die graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien für die Herstellung des Blattes zu sorgen hat. Zudem ist das Programm der Zeitschrift so weit gefasst, dass neben der neuen Richtung auch der Erforschung des alten Kunstgewerbes Raum gegeben ist. Gerade die ausschliessliche Beschäftigung nur mit modernem Kunstgewerbe muss, wenn die Bewegung erst in ruhigere Bahnen eingelenkt ist, drückend und lähmend auf die Entwicklung einer Zeitschrift wirken; sie muss schon Gesagtes wiederholen oder darf in der Wahl dessen, was sie bringt, nicht so kritisch sein, wie es am Anfang ihre Absicht war. »Kunst und Handwerk« brachte neben Aufsätzen über moderne Erzeugnisse und moderne Streitfragen (Die Zukunft der Kunstgewerbemuseen von Franz Wickhoff, Eugène Grasset von H. Berlepsch, Neue Wege im Münstener Kunstgewerbe von A. Weese, Die französische Medailleurkunst im 19. Jahrhundert von Auguste Marguiller, Die Fayence mit Metallreflexen vom Golfe Juan von Vincez Graf Latour, Das Heim eines Wiener Kunstfreundes von Ludwig Hevesi, Ein modernes Landhaus von J. M. Olbrich von demselben etc. etc.) auch eine ganze Anzahl wertvoller Forschungen über ältere Kunst, so von Kisa »Antike Gläser mit Fadenverzierungen«, von Czerny »das Stift St. Florian«, von Hungerford Pollen Englische Möbel seit Heinrichs VII Thronbesteigung, von O. Falke »Kölnische Steinzeugkrüge« u. s. w. Ob Aufsätze wie diejenigen über Rethel, Segantini, Hans Thoma u. a. nicht besser in Zeitschriften erscheinen die ausschliesslich für die bildenden Künste bestimmt sind, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls wäre es wünschenswert, wenn der dem Kunstgewerbe bestimmte Raum nicht verkürzt würde. Gerade für eine Zeitschrift, die mit so reichen Mitteln und solcher stattlichen Unterstützung arbeitet wie K. u. K., die über eine so grosse Zahl ausgezeichneter Abbildungen verfügen und auf Ausnutzung vorhandener Klischees stolz verzichten kann, wäre es eine dankenswerte Aufgabe nach bestimmten chronologischen oder lokalen Gesichtspunkten die Hauptwerke des Kunstgewerbes zu veröffentlichen. Wer sich je mit derartigen Fragen beschäftigt hat, wird wissen, wie ungemein selten solche Aufsätze und Abhandlungen sind. Die Franzosen haben zwar nach dieser Richtung gearbeitet aber nur in Form grosser äusserst kostspieliger Publikationen, deren prächtige Abbildungen statt von einem sachlichen Text von einer Kauserie in gross Folio begleitet zu sein pflegen. Während selbst ein Gemälde vierten oder fünften Ranges nicht vor dem Objektiv der Photographen oder Amateurs sicher ist, stehen in unseren Museen die prächtigsten Stücke alten Kunstgewerbes nicht unbeachtet aber doch meist unphotographiert da. Selten, dass ein unternehmungslustiger Händler sich eine Kollektion derartiger Blätter zusammenstellt, deren Begleittext dann aber nicht den Umfang einer Unterschrift von zweifelhafter Richtigkeit überschreitet. Hier könnte viel gewirkt durch historische Abhandlungen werden, in denen der Wert des Wortes dem des Bildes entspricht.

Schmeidler-Meyer.

Handbuch für die Denkmalpflege, herausgegeben von der Provinzial-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Hannover. Bearbeitet von *Dr. Reimers*, Provinzial-Konservator und Direktor des Provinzial-Museums in Hannover. 19 Bogen gross 8° mit 575 Abbildungen. Preis 3 Mark.

Das Handbuch ist gearbeitet worden für den Zweck, die staatlichen Massnahmen für die Denkmalpflege wirksamer als bisher zur Geltung kommen zu lassen. Die vielfachen Verfehlungen, wie sie heute noch vorkommen, als Zerstörung und Veräusserung von Denkmälern, haben ihre Ursache in der mangelnden Kenntnis, dass die z. B. in einer Kirche vorhandenen Gegenstände aus vergangenen Jahrhunderten, oft von unscheinbarem Äusseren, Denkmäler im Sinne der gesetzlichen Bestimmungen sind. Erst die erweiterte Kenntnis wird die Freude wachsen lassen und die Lust mehren, für ihre Erhaltung zu sorgen. Diesem Zwecke soll das Handbuch dienen. Im ersten Teile sind die Grundsätze der Denkmalpflege besprochen unter Hinweis auf die Erlasse der Behörden. -- Diese Erlasse sind im Anhange wörtlich abgedruckt. Auf diese Weise, in einem Buche vereinigt, sind die gesetzlichen Bestimmungen gegebenen Falls besser und leichter zur Hand, als wenn sie aus den amtlichen Verordnungsblättern zusammengesucht werden müssen. Darauf folgt die Prähistorie in ihren verschiedenen Perioden, knapp und prägnant dargestellt und in ihren hauptsächlichsten Typen durch 126 Abbildungen illustriert. Eine Darstellung der Prähistorie ist ein brennendes Bedürfnis gewesen, dem bislang keine Publikation entsprochen hat. Den Hauptteil bilden die historischen Denkmäler und Fachausdrücke in alphabetischer Folge mit 449 Abbildungen. — Das Buch ist für Laien geschrieben, für Besitzer und Verwalter von Denkmälern, welche nicht über den ganzen Umfang der Kunstgeschichte sich orientieren wollen, sondern, welche schnell einen bestimmten Gegenstand, wie Altar, Kanzel etc. in seiner archäologischen Bedeutung erfassen und die Merkmale kennen lernen wollen, an denen man die Entstehungszeit erkennen kann. Darum ist die lexikale Form gewählt. Auch der knappe prägnante Text ist der Denkweise der Nichtfachgelehrten möglichst angepasst. Es ist damit zum erstenmale ein Buch geboten für den praktischen Gebrauch, welches einzig in seiner Art sein dürfte und gewiss weit über die Kreise der Denkmalpflege hinaus sich Freunde erwerben wird.

Gustav von Bezold: *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark.* Handbuch der Architektur; zweiter Teil, 7. Band. Mit 340 Abbildungen im Text und 7 Tafeln. Stuttgart 1900, Arnold Bergsträsser. (A. Kröner.)

Die Vorliebe für die deutsche Renaissance, welche vor zwei bis drei Jahrzehnten und auch noch später so verbreitet war, klingt heute nur noch in der Möbelindustrie teilweise nach, aber auch da werden die üblichen Renaissancemöbel von den »Kunstverständigen« über die Achsel angesehen. Dass man diese Mode über Bord geworfen hat, ist erfreulich und bedauerlich. Letzteres, weil sich in den beweglichen und schmiegsamen Formen leicht etwas Ansprechendes und fast immer etwas Behagliches erreichen lässt, ersteres, weil man jeder wiederholten Kunst sehr bald den Mangel an originaler Schöpferkraft anmerkt. Anders ist es mit den Denkmälern, welche sich aus der eigentlichen Zeit der deutschen Renaissance erhalten haben. Diese verlieren ihren Wert nie. Man mag diesen Stil tiefer stellen als den romanischen, weil er sich in viel weitergehender Weise an fremde Vorbilder anlehnt, während der romanische Stil ursprünglicher germanisch, in seinen *wesentlichen* Grundzügen ein Ausdruck germanischen Kunstempfindens ist und nur in Einzelheiten fremde Elemente herübergenommen hat. Aber die deutsche Renaissance hat die Fremdwörter, mit denen sie spricht, doch ganz vorzüglich in deutsche Wörter umgebildet, viele neue deutsche Wörter dazu erfunden, und die Satzkonstruktion, um bei dem Vergleich zu bleiben, trägt ebenfalls ganz deutschen Charakter. So ist denn die deutsche Renaissance nahezu ebenso bezeichnend für germanisches Wesen geworden, wie der romanische Baustil, ja das spezifisch Deutsche ist dabei sogar besser zum Ausdruck gekommen. Da die Niederlande noch im 17. Jahrhundert in der Malerei ein Kunstempfinden offenbaren, das der deutschen Eigenart des Germanischen so ausserordentlich nahe verwandt ist, wird es nicht Wunder nehmen, dass auch die Verwandtschaft der niederländischen Baukunst jenes und des vorhergehenden Jahrhunderts mit der deutschen Architektur so gross ist. Die Niederlande haben ganz Norddeutschland beeinflusst und ihre Einwirkung hat sich auch auf Dänemark erstreckt. Aus diesen Gründen war eine gemeinsame Behandlung dieser drei Länder geboten. Abgesehen von den mehrfachen Denkmäleraufnahmen ist Bezold's Buch die erste zusammenfassende Arbeit seit Lübke's »Geschichte der deutschen Renaissance« (1873) und dem betreffenden Abschnitt in Dohme's »Geschichte der deutschen Baukunst« (1887). Da das Gebiet noch nicht genügend durchforscht, namentlich zur Feststellung der Künstlergeschichte kaum die Anfänge vorhanden sind, verzichtet Bezold darauf, eine eigentliche Geschichte des Baustils zu geben, sondern wendet sich mit seiner, die Denkmäler beschreibenden und würdigenden Besprechung in erster Linie nicht an Historiker, sondern an Architekten. Bei der ausserordentlichen Vielteiligkeit der Strömungen in der deutschen Renaissance ist es sehr schwierig, eine klar angeordnete Übersicht zu geben. Bezold aber hat es verstanden, sein Werk zu einem ganz hervorragenden *Lehr*buch zu machen. In grosser Schärfe, mit wenigen und immer bezeichnenden Worten werden die einzelnen Gruppen, soweit sich solche überhaupt feststellen lassen, umrissen und nicht weniger schlagend sind die kurzen Beschreibungen und Beurteilungen der einzelnen Bauten. Das Werk zerfällt in zwei Abteilungen, in die historische Übersicht und in die zusammenfassende Schilderung des Stils nach Komposition und Einzelformen. Es wäre wohl natürlicher gewesen diese vor jene zu stellen, da man die Elemente des Stils kennen muss, um der historischen Entwicklung folgen zu können. Ein einleitendes Kapitel schildert die allgemeinen Verhältnisse, aus denen der Stil entstanden ist, ebenfalls knapp aber erschöpfend. Die vielen Abbildungen sind ausserordentlich geschickt gezeichnet, so dass sie die architektonische Wirkung der Gebäude vortrefflich zur Anschauung bringen. Das Buch füllt eine empfindliche Lücke vorzüglich aus, es reiht sich den Bänden des »Handbuches der Architektur« als einer der besten ein und wird dazu beitragen, die Aufmerksamkeit wieder mehr auf diese »zwar nicht sehr hohe, aber doch reiche Kunstepoche« zu lenken.

M. G. Z.

Alfred Lichtwark, *Die Seele und das Kunstwerk.* (Böcklinstudien.) Berlin, Bruno & Paul Cassirer, 1899.

In höchst anziehender und geistreicher Weise plaudert der bekannte Verfasser in den drei in diesem Büchlein zusammengestellten Vorträgen über die Kunst des grossen Schweizers, der in Italien lebt, und den wir doch mit vollstem Recht als den Unseren, als den grossen Deutschen bezeichnen. Über seine Kunst und über die Art und Weise, wie man ihr gegenübertreten soll. Lichtwark spricht auch, wie nicht anders zu erwarten, mit grosser und umfassendster Sachkenntnis über diese Dinge. Es ist kein Zweifel, dass der kundige Führer, dem zu folgen eine Freude ist, Böcklin's Kunst mit grossem Verständnis gegenübersteht und tiefe Einblicke in ihr Wesen gethan hat. — Freilich ist nicht zu verkennen, dass diese Aufsätze weniger abgerundet als fesselnd, mehr Plaudereien als »Vorträge« sind, und was die sonst einfache und vornehme *Ausstattung* des Werkchens betrifft, so ist zu bemerken, dass der Titelaufdruck des Umschlages mit seinen kurzen Zeilen, in denen sogar der Name des Verfassers, zudem noch ohne Bindestriche, gebrochen ist, recht gesucht erscheint und, da er mühevoll entziffert werden muss, alles andere eher als künstlerisch-modern genannt werden muss. Denn die erste Hauptbedingung dafür ist bekanntlich Logik und Zweckmässigkeit.

P. W.

Handbuch der angewandten Anatomie. Genaue Beschreibung der Gestalt und der Wuchsfehler des Menschen. Nach den Mass- und Zahlenverhältnissen der Körperoberflächenteile. Von Dr. *Ludwig Pfeiffer.* Mit elf Tafeln und 419 Abbildungen, wovon 340 Originalzeichnungen. 502 Seiten. Leipzig, Verlag und Druck von Otto Spamer 1899. Preis 20 Mark.

Es ist schwer, mit wenigen Worten die Vorzüge dieser neuen Anatomie zu charakterisieren, welche von ungewohnten Gesichtspunkten aus das so vielfach behandelte grosse Gebiet betrachtet. Wie der Verfasser im Vorworte betont, waren er und der Verleger bemüht, ein »Werkzeug« für das Atelier des Künstlers, die Werkstätte des Kunstgewerbetreibenden, auch des Bandagisten, für den Arbeitstisch des Arztes und für den Turnlehrer zu schaffen. Thatsächlich berühren sich denn auch die Fragen, welche aus den genannten Kreisen gestellt werden, in der Praxis innig und gehen oft ganz ineinander über. Diese Fragen in einer alle befriedigenden Weise zu lösen, scheint uns geglückt zu sein, sowohl infolge der eminenten Beherrschung des gewaltigen Stoffgebietes von seiten des Autors, als auch durch die Munificenz, mit der der Verleger Dr. Petersmann das Werk so ausstattete, dass der Verfasser im Vorwort von einer sachgemässen und kunstverständigen Mithilfe des Genannten sprechen kann. So kam es denn, dass die übliche handwerksmässige Verwendung der Anatomie hier beiseite gelassen wurde; man hat von allem Schematischen abgesehen; jede Wuchsform ist als ein gegebenes einheitliches Ganzes aufgefasst und beispiels weise der Einfluss der hängenden Schultern auf die Gestalt des Trägers bis herab zu den Füssen, der Einfluss der Plattfussbildung bis hinauf zum Rücken und zum Kopfe verfolgt. Dabei sind die auf künstlerischem Gebiete bisher praktisch erworbenen anatomischen Kenntnisse meisterhaft zusammengefasst, was vielen Ärzten und anderen Sachverständigen, z. B. Orthopäden und Turnlehrern neu sein dürfte. — Deshalb bringt denn auch der Inhalt des

Digitized by Google

Buches infolge der ungewohnten Gesichtspunkte Neuheiten für den Anatomen und Arzt, namentlich eine Erweiterung des Grenzgebietes zwischen Wissenschaft und Technik, für die Kreise der Kunst eine Begründung mancher Lehren, die bisher als einfache Handwerksregeln sich forterbten. Besonders für das Kunstgewerbe sind wichtige Winke in Bezug auf die Herstellung von Gebrauchsgegenständen enthalten, die sich der Körperoberfläche des Menschen anpassen müssen. — Was uns besonders sympathisch berührt, ist die objektive Betrachtung jedes menschlichen Körpers, so dass von einem diktatorischen Schönfinden im Sinne der einen oder anderen Kunstrichtung nirgends die Spur zu finden ist. So wird denn das vorliegende Handbuch der angewandten Anatomie wirklich eine Ergänzung zu den bereits vorhandenen Lehrbüchern für Künstler und Ärzte bilden. Aber auch den Anfänger wird es infolge des reichlichen Bildermaterials auf das beste in die Kenntnis der menschlichen Anatomie einführen, und eine praktische Gesamtbeurteilung einer vorliegenden Wuchsform ermöglichen. Seit Jahren wurde an der Herstellung der Textfiguren gearbeitet, und der Verfasser hebt besonders zwei ihn unterstützende, anatomisch gut geschulte Kunstkräfte hervor: Fräulein K. Kemmlein und Herrn O. Herrfurt in Weimar. Nach der kunstgeschichtlichen Seite hin hat ihn Hofrat Dr. Ruland in Weimar gefördert. Der Verfasser selbst, Medizinalrat Pfeiffer, war früher Lehrer an der grossherzoglichen Kunstschule in Weimar. — Was die Einteilung des Werkes betrifft, so sind von den vier Hauptteilen für den Künstler und den Kunstjünger von besonderem Werte Teil I: Das ABC der angewandten Anatomie, in zwei Abschnitten kurz zusammengefasst, ein sehr praktisches Verzeichnis der hauptsächlichsten Messpunkte in der Körperoberfläche. Dann Teil III eine Proportionallehre des gut gebauten Menschen im nackten und bekleideten Zustande, die Konsequenz des auf dem Bertillonischen Messsysteme beruhenden zweiten Teiles. Was die Wuchsformen und Wuchsfehler betrifft, so behandelt sie der vierte Teil derart, dass sie als etwas Einheitliches, Gegebenes, und in allen Einzelheiten Zusammengehöriges aufzufassen sind. Elf grosse Tafeln beleuchten die einzelnen Abschnitte des Werkes, indem sie zum kleineren Teil antike und Renaissancedarstellungen zum Vergleiche heranziehen, zum grösseren Teile aber moderne Arbeiten reproduzieren. Wir nennen von den Autoren der letzteren nur Gussow, Meunier, Tuaillon, und A. Volkmann, Burne-Jones, Max Klinger, Franz Stuck und Falguière. Wir finden darunter die berühmten Plastiken des Bootsmanns von Meunier, die reitende Amazone von Tuaillon und die nackte Tänzerin Cleo de Mérode von Falguière; von Gemälden sehen wir Details aus Burne-Jones »Bad der Venus« und der »goldenen Treppe«, aus Max Klinger's »Kreuzigung« und aus Franz Stuck's »Austreibung aus dem Paradiese«. Bei Tafel II, die »Findlinge« des Andrea della Robbia ist statt Rom Florenz zu setzen. Wir machen die interessierten Kreise auf das gross angelegte Werk besonders aufmerksam. *Rudolf Böck.*

Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbein-Werke *in photographischer Nachbildung.* Nr. 1–80. Aus Sammlungen in Italien. Zusammengestellt und herausgegeben von *H. Graeven.*

Einer der besten Kenner frühchristlicher und mittelalterlicher Elfenbeinplastik bietet hier der kleinen Gemeinde, welche sich für dieses Kunstgebiet interessiert, ein ausserordentlich wertvolles Material des Studiums und der Forschung dar. Die achtzig Photographien, welche Graeven seinen Abonnenten in der ersten Lieferung bietet, sind von einem kurzen erklärenden Text begleitet. Die Anordnung ist nach den Orten geschehen in alphabetischer Reihenfolge: Bologna, Brescia, Cividale, Florenz, Mailand, Pesaro, Rom; und so lange wir über die Zeitbestimmungen in der Elfenbeinplastik noch so wenig wissen, wird diese Anordnung die einzig mögliche sein. In der Auswahl seiner Blätter hat sich der Herausgeber vor allem an die Elfenbeinwerke gehalten, deren Herkunft und Entstehungszeit zu bestimmen war. Diese erste Lieferung seiner Publikation wird damit grundlegend für jede weitere Forschung auf diesem Gebiet. Die Ausstattung ist bescheiden, der Preis für diese 80 Aufnahmen verhältnismässig kein geringer. Aber die Aufnahmen sind vorzüglich gelungen und man sieht, der Herausgeber hat weder Kosten noch Mühe gescheut, den Freunden des frühen Mittelalters ein reichhaltiges Material an die Hand zu geben. Wie sehr er die geeignete Kraft für solch Unternehmen war, beweisen die Erklärungen und Bestimmungen, welche er den Blättern angedeihen lässt. Arbeiten, so grundlegend und originell wie diese, haben alles Anrecht auf die Unterstützung des Publikums und so ist es mit Freuden zu begrüssen, dass die Zahl der Abonnenten vor allem in Deutschland und England fortwährend steigt. *r. st.*

Dr. Hermann Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser.* Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte Mit 9 Abbildungen im Text. (Archäologische Studien zum christl. Altertum und Mittelalter, herausg. von *Joh. Ficker*, 5. Heft.) Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Freiburg i. B., Leipzig und Tübingen 1899. X u. 116 S. 8°. M. 3,60.

Eine *Geschichte* der altchristlichen Kunst in ihrem gesamten Umfange zu schreiben, ist erst dann möglich, wenn die verschiedenen Kunstgebiete als wohl zugerichtete Bausteine bearbeitet sind. Einen solchen Baustein von bleibendem Werte geliefert zu haben ist das Verdienst der Vopel'schen Studie, deren Verfasser die bislang als chaotische Masse bekannten altchristlichen Goldgläser einer ebenso gründlichen wie erfolgreichen Untersuchung unterzogen hat. Zwar ist das künstlerische Niveau, das die Goldgläser repräsentieren — ganz wenige Exemplare ausgenommen — ein recht tiefes; um so höher ist ihre Erhaltung anzuschlagen um ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung willen, und gerade diese erforderte wiederum längst eine genauere chronologische Fixierung. Enthüllt sich uns doch in diesen unscheinbaren Glasscheiben oder -Scherben die ganze Welt des alltäglichen Lebens von dem äusserlichsten Thun bis in das innerste Empfinden des Einzelnen wie der Gemeinde. Sie führen hinein in das Familienleben, in die Kinderstube, in den Unterricht, in die Werkstatt, in das Wirtshaus, in die Wechslerstube, in den Kleiderladen, in Cirkus und Theater. Sie geben uns ein Bild der Frisur und der Tracht ihrer Zeit. Ihre zahlreichen Porträts ersetzten die Silhouette und Photographie unserer Zeit. Sie veranschaulichen vor allem auch in ihren dem kirchlichen Kreise entnommenen Darstellungen den Übergang aus der heidnischen in die christliche Gesellschaft, den ganzen Wechsel der Stimmung, der sich im 4. Jahrhundert vollzogen hat, sie spiegeln den Verlauf der religions- und kulturgeschichtlichen Entwicklung von drei Jahrhunderten. Vopel ist es gelungen, Ordnung, vor allem chronologische Ordnung unter der Masse zu schaffen. Namentlich vorteilhaft verwendet er zur genaueren Datierung gleichzeitige Medaillen und Münzbilder, daneben die auf den Goldgläsern selbst sich findenden Namen von geschichtlich bekannten Personen (Bischöfen, Heiligen), sowie den Einfluss erst zu bestimmter Zeit emporblühender Kunstzweige wie Sarkophagplastik und Mosaikmalerei. Als Resultat der chronologischen Prüfung ergiebt sich, dass die Goldgläserfabrikation sich zurück bis an die Wende des 2. zum 3. Jahrhunderts und vorwärts bis in das 6. Jahrhundert hinein verfolgen lässt. Der Höhepunkt liegt in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts

(Damasus). Die Mehrzahl der Goldgläser ist in Rom verfertigt, doch stammt die Technik wohl aus dem Osten, gelangte über die griechischen Kolonien Unteritaliens nach der Hauptstadt und von da nach dem Norden Italiens und über die Alpen in die Provence und in die Rheinlande; eines der schönsten Werke, die Kölner Schale, ist gerade ein Erzeugnis gallisch-rheinischer Provinzialarbeit, »etwa um die Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden, als römische Kaiser oft und gern in den Rheinlanden Hof hielten«. Verwendet wurden die Goldgläser hauptsächlich als Trinkgefässe und als Geschenke zu besonderen Tagen: Geburtstag, Hochzeit, Neujahr, insbesondere auch an den Heiligenfesten. In letzterer Beziehung bieten sie, wie Vopel treffend nachweist und mit Nachdruck geltend macht, zur Geschichte der Heiligenverehrung ein sehr bedeutsames Material, ein Material, dem sonst kein Zweig der christlichen Archäologie irgendwie nahe kommt. Auch liefern sie eine wertvolle Ergänzung des ikonographischen Teiles der altchristlichen Kunst. Überdies bezeugt ihr Bilderkreis, »wie stark in dem Bilderschatze der altchristlichen Kunst noch in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts auch in einem der sepulkralen Sphäre entrückten Kunstzweige die alttestamentlichen Scenen überwiegen«. Alle seine Resultate gewinnt Vopel aus einer klaren Einzeluntersuchung, deren Ergebnis zweckmässig am Schluss der einzelnen Abschnitte in wenigen Sätzen zusammengefasst ist. Das Ganze behandelt in der *Einleitung* die Technik der Goldgläser und ihre Geschichte nebst einigen litterarischen Angaben, giebt unter I. eine *formale Übersicht*, die sich erst mit dem Rahmen, sodann mit dem Bild beschäftigt, unter II. die *chronologische Grundlage*, die gebildet ist durch die äusseren (Fundstätten) und die inneren Merkmale (Inschriften, Darstellungen), unter III. die *Beschreibung und Erklärung der Goldgläser in chronologisch-sachlicher Gruppierung*, wobei am Ende von der *Herkunft* der Goldgläser die Rede ist, unter IV. die Ausführungen über *die Verwendung der Goldgläser*, worauf nach einem kurzen *Schluss* ein trefflich gearbeitetes *Verzeichnis der Goldgläser* und ein kleiner *Nachtrag* die Arbeit abschliessen. Durch sie ist so ziemlich alles früher über die Goldgläser Gesagte weit überholt. Da und dort wird freilich auch Vopel das letzte Wort noch nicht gesprochen haben, im wesentlichen aber werden seine nüchternen und in klarer Beweisführung gemachten Aufstellungen Bestand haben. Zugleich sichern sie unserer Denkmälergruppe nicht bloss die ihr gebührende Beachtung, sondern beleben auch den Wunsch nach einer würdigen Publikation.

Ludwigshafen a. Rh. *Stuhlfauth.*

NEKROLOGE

Wien. Am 12. Oktober starb hier der Vicedirektor der Hofbibliothek, *Eduard Chmelarz*, im Alter von 54 Jahren. Er wurde nach Beendigung seiner kunstgeschichtlichen Studien zuerst in die Albertina, darauf in das Österreichische Museum, und nach Schestag's Tod als Leiter der Kupferstichsammlung in die Hofbibliothek berufen. Unter seinen Schriften verdienen u. a. Erwähnung die Monographieen über »das Gebetbuch des Kaisers Max I.«, »König René der Gute«, Boccaccio's »Theseide« und Georg und Jacob Huefnagel. Chmelarz war lange Jahre hindurch bibliographischer Mitarbeiter des »Repertorium für Kunstwissenschaft« und besorgte s. Zt. im Auftrage des Fürsten Lichtenstein die Ordnung der berühmten Sammlung des verstorbenen Feldzeugmeisters Hauslab.

***

PERSONALIEN

Berlin. Als Nachfolger des verstorbenen Professor *Max Koner* ist der Bildnismaler *Georg Ludwig Meyn* als Lehrer einer Malklasse an die Akademische Hochschule für die bildenden Künste berufen worden. -r-

Berlin. *Louis Corinth* hat seinen Wohnsitz von München nach Berlin verlegt. -r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Insel Reichenau. Die romanischen Wandgemälde in der Kirche St. Georg in Oberzell haben jetzt ein Seitenstück erhalten. In der *Pfarrkirche zu Niederzell* wurden im Einverständnis mit dem Konservator der kirchlichen Denkmäler Badens, Geheimen Hofrat Professor F. X. Kraus und mit Unterstützung des Grossherzoglichen Ministeriums vom Privatdozenten Dr. Beyerle Untersuchungen vorgenommen und unter der Tünche alte Wandgemälde entdeckt. Hinter den beiden Seitenaltären kamen gotische Malereien zum Vorschein, hinter dem rechten ein heiliger Martinus, eine heilige Katharina, ein knieender und betender Benediktinermönch aus frühgotischer Zeit, sowie Reste eines noch älteren Gemäldes, welches die Madonna mit dem Kinde darstellte; hinter dem linken Seitenaltar wurden aufgedeckt: eine Darstellung des Todes der Maria aus hochgotischer Zeit, eine Maria Magdalena und ältere Scenen aus dem Leben eines Heiligen, Päpste und Benediktinermönche. Der wichtigste Fund aber wurde in der Apsis gemacht, wo auf der ganzen Wandfläche ein *frühromanisches Gemälde* freigelegt wurde. Die Wölbung enthält die in der Mandorla thronende, 3 m hohe Christusfigur in rotem Gewande auf blauem, mit Sternen übersäetem Hintergrund. Mit der Linken hält der Heiland auf seinem Knie das geöffnete Evangelienbuch mit der lateinischen Inschrift: »Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben«. Ausserhalb der Mandorla sind die vier Evangelistensymbole und die beiden Patrone der Kirche, Petrus und Paulus, abgebildet, sowie zwei sechsflügelige Seraphim, die auf geflügelten Rädern stehen. In zwei tieferen Zonen sind unter romanischen Rundbogen die thronenden Apostel und stehende Propheten dargestellt. Das Gemälde, welches vermutlich dem 11. Jahrhundert angehört, ist auch durch seine verhältnismässig gute Erhaltung bemerkenswert.

Rom. Die jüngst auf dem Besitztum des Deputierten Prisco in Boscoreale in einem ausgegrabenen altrömischen Hause aufgefundenen *Fresken aus der letzten Zeit der Republik* sind etwa siebzig an der Zahl, darunter mehrere mit überlebensgrossen Figuren. Besonders wertvoll sind drei Bilder. Eins davon stellt einen Guitarrespieler dar, das zweite einen alten Gladiator, der einer jungen Frau mit lebhafter Geberde seine Erlebnisse erzählt, das dritte ein schönes, junges Weib, das voller Entzücken auf Musik zu lauschen scheint.

DENKMÄLER

Berlin. Der Platz für das *Richard Wagner-Denkmal* ist jetzt endgültig bestimmt worden. Es soll am Rande des Tiergartens, gegenüber der Hildebrandtstrasse aufgestellt werden und nach Anlage und Umfang den Goethe- und Lessing-Denkmälern entsprechen. Von dem ursprünglichen Plan, einen engeren Wettbewerb unter einer Anzahl hervorragender Bildhauer auszuschreiben, ist man auf Wunsch der Berliner Bildhauer-Vereinigung abgegangen und es wird in einigen Wochen ein Wettbewerb für die ganze deutsche Künstlerschaft ausgeschrieben werden.

Potsdam. Prof. *Uphues* fertigt im Auftrage des Kaisers eine Marmorwiederholung seines *Standbildes Friedrichs des*

Grossen in der Siegesallee für den Park von Sanssouci an. Das Werk soll seinen Platz rechts von der Bildergalerie bekommen und im Mai 1901 fertig sein.

Leipzig. Am 18. Oktober fand die feierliche *Grundsteinlegung* des von Bruno Schmitz entworfenen, gewaltigen *Völkerschlachtdenkmals* statt. -r-

Leipzig. Auch hier wird nunmehr ein *Standbild des jungen Goethe* errichtet werden. Dem Professor Carl Seffner, der schon vor zwei Jahren einen Entwurf für dieses Denkmal geschaffen hat, ist seitens des Komitees die Ausführung übertragen worden. -r-

Wien. In Maria-Theresiopel wurde dieser Tage ein *Denkmal der Kaiserin Elisabeth* errichtet. Es besteht aus einem schlanken Postament, das eine Büste der Kaiserin von der Hand *Alois Strobl's* trägt. ⁂

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Leipzig. In *Del Vecchios Eröffnungsausstellung* sind vertreten: Anton Klamroth mit 9 Pastellgemälden, darunter die neuesten Werke des Künstlers »Abendsonne« und Paderewski-Porträt, Carlo Nieper mit 8 Werken, Hermann Heubner, Adolf Lehnert, Gustav Piegler, August Künicke, Max Loose, Marie Orthaus, Prof. Carl Seffner. Ferner 3 Zeichnungen von dem Altmeister der deutschen Kunst, Prof. Adolph von Menzel, 12 Aquarelle »Die alte Kaiserstadt Goslar« von Prof. A. Hertel, Stilleben von Th. Recknagl, Berufung von Petrus und Andreas zu Aposteln von Hugo Barthelme, Der Labetrunk und Sommermond« von Emil Henschel, »Heerde am See« von Friedrich Stoffert, »Zur Blüthezeit« von Franz Hochmann, 2 Seestücke von August Musin, u. v. a. Ausserdem die grosse Gemälde-Kollektion von A. von Suckow, bestehend aus 35 Landschaften etc. Die eifrige Benutzung des Lesezimmers zeugt von der Befriedigung eines wirklichen Bedürfnisses.

London. Ruskin's Sammlung von Aquarellbildern Turner's wurde mit Erlaubnis der Erben des ersteren in den Sommermonaten auf einige Zeit in der »Fine Art-Society« ausgestellt. Turner und Ruskin sind nicht ohne einander zu denken, und es gewährt daher ein hohes Interesse zu sehen, mit welcher Liebe Ruskin alles sammelte, was auf den grossen Meister Bezug hatte. Hier finden wir die Aquarellgemälde vor uns, die Ruskin mit eigener Hand geordnet, klassifiziert und teilweise in seinen Werken beschrieben hat, oder gelegentlich an einzelnen Stellen erwähnt. So hat er die erste Mappe mit dem Titel: »Arbeiten als Schulknabe, 1775—1800« überschrieben, und beginnt die Sammlung mit No. 1, »The Dover Mail«. Diese Arbeit stellt eine hohe Postkutsche dar, deren Deck mit Matrosen besetzt ist. Von eigenem Stil kann hier selbstverständlich keine Rede sein, vielmehr finden wir eine ganz konventionelle Auffassung nach damals vorhandenen Vorbildern. Eine schon etwas freiere Zeichnung wird in den nachstehenden Bildern bemerkbar: »Kingarron Castle«, »Ein alter Mann mit Maultier« und »St. Agatha's Abtei«. Die zweite Gruppe umschliesst Arbeiten, die zwischen 1800—1810 angefertigt wurden und meistens Schweizer Scenerien enthalten. Hier ist der Eindruck zu erkennen, den die Alpen zuerst auf Turner ausübten! Idealistische Auffassung und zarte Farbe nebst korrekter Zeichnung sind die Merkmale der genannten Epoche. Demnächst folgen Serien, welche Turin, Rom und Florenz illustrieren. Dann kommen wir zu den italienischen Seen und dem Vesuv. — Nach England zurückgekehrt, widmet sich Turner fast ausschliesslich der englischen Landschaft. Aus dieser Periode ragt besonders »Dudley Castle« hervor, eine Arbeit, welche ein Gemisch von romantischer und moderner Auffassung darstellt. Noch etwas später und wir haben ein prachtvolles Werk, »Carnavon Castle«, vor uns, in dem die ruhige Abendstimmung wunderbar zum Ausdruck kommt. Gleich schön ist ein Stimmungseffekt in dem Bilde »Flint-Castle« erreicht, in welcher fern am Horizont die Sonnenscheibe über dem glitzernden Meere hängt. — Von vorzüglichen Aquarellen sollen schliesslich nur noch erwähnt werden: »Jerusalem«, »Der Teich von Bethesda«, »Rouen« und »Coblentz«. Keine bessere Kritik kann über dieselben gegeben werden, als wie sie Ruskin selbst verfasste: »Jeder Tag wird eine neue Anerkennung Turner's bringen, und durch die Augen, die jetzt geschlossen sind, wurde künftigen Generationen es ermöglicht, das Licht der Natur zu erblicken«. Ausser einigen Malerrequisiten des Meisters war endlich auch noch ein Porträt zu sehen, das Turner als Jüngling darstellt.

v. S.

VERMISCHTES

Mailand. Im *Museo Poldi* ist kürzlich ein kleines dem Jacques Torenvliet von Leyden (1641—1719) zugeschriebenes, auf Kupfer gemaltes Miniaturporträt eines älteren Mannes, der eine Vase in der Hand hält, aus dem Rahmen gestohlen worden. Das Format des Kunstwerkes, das einen Wert von 500—600 Frcs. hat, ist 9×12 cm. Vor Ankauf desselben wird gewarnt. ∞

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Projections-Vorträge aus der Kunstgeschichte. Heft I. B. Daun: Albr. Dürer. Düsseldorf, Liesegang.

Dr. Th. v. Frimmel, Galerie Jos. v. Novák in Prag. Beschreibendes Verzeichnis. Als Manuskript gedruckt.

Roger Peyre, Repertoire chronologique de l'histoire universelle des Beaux Arts. Paris, Henri Laurens.

M. von Ehrenthal, Führer durch die Kgl. Gewehrgalerie zu Dresden. Dresden, Baensch.

Bulletin historique du Diocèse de Lyon. 1re année (1900) No. 1. Lyon, Emanuel Vitte.

Eremita, Streiflichter auf moderne Kunst und Bildung. Gr.-Lichterfelde-Berlin, Edwin Runge. 0.50

Rafael Sanzio, Die Kunst Maler zu werden. 3. Aufl. Wien, Pest, Leipzig, A. Hartleben. 2.—

A. Spier, Hans Thoma, ein Porträt. Frankfurt a. M., Heinr Keller.

Friedrich Hottenroth, Deutsche Volkstrachten vom 16. bis Mitte 19. Jahrhunderts. (West- und Nordwest-Deutschland. Frankfurt a. M., Heinr. Keller. 24.—

Jahresbericht des Kunstvereins in Hamburg für 1899.

Karl Domanig, Publication de la société Oesterr. Leogesellschaft, Vienne (Autriche); Images religieuses classiques. 1900, Lief. 1. Stuttgart u. Wien, Jos. Roth 5.

M. Zucker, Albrecht Dürer. (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, XVII. Jahrgang. Halle a. S., Max Niemeyer.

W. Schmidt, Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu München. Unveränderliche Phototypiereproduktionen. IX. Lief. München, F. Bruckmann A.-G.

Eduard Toennies, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. Mit 39 Abbildgn. Strassburg, Heitz. 1900. 10.—

Hermann Muthesius, Architektonische Zeitbetrachtungen. Ein Umblick an der Jahrhundertwende. Festrede. Berlin 1900. W. Ernst & Sohn. 1.—

Otto Seeck, Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. (Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen.) Berlin, Weidmann. 1899. 5.—

Inhalt: Die Eröffnung des Wallace-Museums. Von v. Schleinitz. — Kunst und Kunsthandwerk, herausg. von A. v. Scala; Reimers, Handbuch für die Denkmalpflege; G. v. Bezold, Die Baukunst der Renaissance; Lichtwark, Seele und Kunstwerk; Pfeiffer, Handbuch der angewandten Anatomie; Graeven, frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke; Vopel, Die altchristlichen Goldgläser. — Wien, Chmelarz †. — Berlin, Meyn wird Hochschullehrer; Corinth zieht nach Berlin. — Reichenau, Entdeckung von Wandgemälden; Rom, Neue Fresken in Boscoreale. — Berlin, Richard Wagner-Denkmal; Leipzig, Völkerschlachtdenkmal und Goethe-Denkmal; Wien, Kaiserin Elisabeth-Denkmal. — Leipzig, Del Vecchio's Eröffnungs-Ausstellung; London, Ruskin-Turner-Ausstellung. — Mailand, Gestohlenes Bild. — Zur Besprechung eingegangene Bücher. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 5. 8. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE NEUESTE EYCKLITTERATUR

»Quot homines, tot sententiae.«

Unlösbare Probleme reizen den Forschertrieb am stärksten. Wer solchem Reiz nicht zu widerstehen vermag, darf auf alles eher als auf schnellen und allgemeinen Erfolg rechnen, wer aber diese Probleme aus den Aufgaben der Forschung streichen wollte, müsste sich auf den Vorwurf schlaffer Resignation gefasst machen. Eine Zeit lang schien es, als hätten sich die Kunstgelehrten zu einem endgültigen Verzicht geeinigt, das Eyckproblem zu lösen. Ich selbst bekenne, dass das Gefühl der Aussichtslosigkeit mir die Freude an den Arbeiten für meine Eyckmonographie stark beeinträchtigte. Die seitdem verstrichenen zwei Jahre haben nun aber eine überraschende Fülle von neuen Versuchen gezeitigt, näher und immer näher an das Geheimnis, das die Thätigkeit der Brüder van Eyck umgiebt, heranzudrängen.

Die Frage nach dem Wert solcher Versuche läuft auf eine Frage nach dem Temperament derer hinaus, die sie unternehmen; denn das Thatsachenmaterial hat sich in der Zwischenzeit kaum wesentlich vergrössert. Wer aber die schwierigen Jongleurkünste der Stilkritik geschickt zu handhaben versteht, kann immerhin auf den kurzen Ruhm Anspruch machen, der Welt etwas Neues gesagt und gezeigt zu haben. Und Neues, zum Teil erstaunlich Neues bekommt man zu hören, wenn man die Abhandlungen von *Otto Seeck* und *Karl Voll* zur Hand nimmt.

Prof. Seeck[1]) ist vor der Danaidenarbeit nicht zurückgeschreckt, die Werke Hubert's van Eyck von denen seines Bruders Jan zu sondern. Er stellt ein Verzeichnis von nicht weniger als 31 Bildern des Hubert auf, denen 36 von der Hand Jan's gegenüberstehen. Auf dem Wege zu dieser sauberen Scheidung wird man ihm nicht ohne ein leichtes Gefühl von Schwindel folgen können. Zwar lässt es unser Führer nicht an überzeugungsvollem Zuspruch fehlen; seine Ausrüstung mit allerlei gelehrten Hilfsmitteln erweckt bei dem Laien sogar ehrfurchtsvolles Vertrauen. An besonders gefährlichen Stellen beruhigt er sich und seinen Leser durch die Versicherung, dass er selbst auf »diese luftigen Kombinationen« keinen Wert lege (p. 12), aber, wer einmal den Weg allein und ohne Führer beschritten hat, weiss nur zu gut, wie leicht man bei dem Aufblicken in die lockenden Regionen der Vermutung in die Irre gehen oder doch böse stolpern kann.

Seeck wählt als Ausgangspunkt seiner Untersuchung ein neuerdings für das Berliner Museum erworbenes Gemälde: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Es ist von Hugo von Tschudi als Arbeit des Jan van Eyck im Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen veröffentlicht. (XIX. pag. 202 ff.) Bedenken gegen diese Zuschreibung, die auch Tschudi nicht ganz mit Stillschweigen übergehen konnte, veranlassen Seeck zu der Frage, ob nicht vielleicht Hubert van Eyck der Maler des Bildes sein könne, das zweifellos Schulzusammenhang mit der Werkstatt, aus der der Genter Altar hervorging, verrät. Er bejaht die Frage auf Grund ziemlich äusserlicher Erwägungen, bei denen auch die Inkorrektheit der Inschriften auf dem Kruzifix und einigen Tafeln des Genter Altarwerks und die daraus gefolgerte Analphabetie Hubert's van Eyck eine komische Rolle spielt, um auf dem Fundament dieses »neuen Fundes« das Werk Hubert's zusammenzustellen. Im wesentlichen besteht es nach S. aus den Bildern, die aus irgendwelchen Gründen als Schöpfungen Jan's angezweifelt wurden, aber auch die Madonna des Kanzlers Rolin und der Mann mit den Nelken befinden sich darunter.

Der Versuch ist also hervorgerufen durch Zweifel, die auf einem so wenig geklärten Forschungsgebiet, wie es die Geschichte der niederländischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts darstellt, sich leicht dem aufdrängen, der von einer anderen Disziplin des Denkens herkommt. Skepsis gilt vielen als der Anfang alles wissenschaftlichen Erkennens. In vielen Fällen aber ist sie auch nur ein Ausdruck subjektiver

1) Otto Seeck. Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Abhandl. der Kgl. Gesellschaft der Wissensch. zu Göttingen. N. F. Bd. III. No. 1. Berlin 1899.

Unsicherheit und ungenügender Kenntnis des in Frage stehenden Materials. Ein solcher Fall scheint hier vorzuliegen. Immerhin sind die Zweifel weniger bedenklich, als die Art, in der Seeck sie zu beseitigen sucht. Ihn hat die Beweisführung Tschudi's überzeugt, dass der Berliner Crucifixus notwendigerweise von einem der beiden Meister herrühren muss, die an dem Genter Altar thätig waren. Hier hätte seine Skepsis bereits einsetzen sollen. Die feinen Unterschiede, die das Berliner Kreuzigungsbild vom Genter Altar trennen, liegen nicht sowohl in der Typik, die Tschudi's Zuschreibung leicht erklärt, als vielmehr in den schwer definierbaren Qualitäten der malerischen Technik und der Auffassung, die Voll etwas scharf als »larmoyant« bezeichnet. Ein Übertreiben des Empfindungsausdrucks auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, wie es in den Gestalten der Mutter und des Lieblingsjüngers Christi zu Tage tritt, vermag ich weder im Genter Altar noch in anderen authentischen Bildern der Eyckwerkstatt wahrzunehmen. Die verzerrten Mienen zweier singenden Engel auf den Genter Flügeln, die überraschende äusserliche Verwandtschaft mit den Zügen Johannis haben, sind aus dem Bestreben erklärlich, eine körperliche Anstrengung recht augenfällig wiederzugeben. Somit bleibt als Residuum der Stilgemeinschaft eine gewisse Unbeholfenheit, die bei dem Maler des Cruzifixus allerdings erheblich grösser ist, als bei dem Maler des Engelbildes. Sie kehrt bei vielen Bildern der gleichen Epoche — so z. B. in einigen Bildnissen des Meisters von Flémalle — wieder. Individuelle Schwachen des Kruzifixmalers aber lassen sich leicht feststellen; die verzwickte, durchaus naturwidrige Stellung und Bewegung des Johannes, die bei aller Kleinlichkeit der Einzelmotive plumpe Gewandbehandlung, die äusserliche Wiedergabe des Christuskörpers, die wenig entwickelten Architekturformen des landschaftlichen Hintergrundes — all dies sind Qualitätsunterschiede, deren Eindruck unbewusst bei der Abwertung des Bildes gegen Eyck'sche Originale mitspricht und die Begeisterung lähmt, die der Anblick eines solchen erwecken müsste.

Vor allem aber verstärken Farbengebung und technische Einzelheiten der Behandlung das Widerstreben gegen die Zuschreibung Tschudi's. Dem Maler des Kruzifixbildes fehlt durchaus jene Bestimmtheit, Klarheit, Wärme und smaltartige Tiefe des Farbenvortrags, der Eyck'sche Schöpfungen auszeichnet. Man vergleiche die Behandlung des Himmels, des Erdreichs, des Baumschlages, der Karnation in dem kleinen Bilde mit den gleichen Teilen der Einsiedler- und Richterflügel des Genter Altars. Der warmen, unergründlichen Tiefe des Kolorits, die man mit Recht als Kennzeichen Eyck'scher Malweise rühmt, steht eine blonde, aber unklare Farbengebung gegenüber, die keine Kraft besitzt, die Tiefenkomposition und die Körperlichkeit im Einzelnen zum Ausdruck zu bringen. Man glaubt, diese Mängel durch den Umstand erklären zu können, dass das Bild von seinem ursprünglichen Malgrunde auf Leinwand übertragen wurde; indes beweist die Verkündigung Jan's in Petersburg, die dieselbe Prozedur durchgemacht hat, dass deren Einwirkung auf das Kolorit keineswegs hoch anzuschlagen ist. Karl Voll rühmt die Sattheit und Kraft der Farben dieses Bildes in überschwänglichen Ausdrücken (p. 107). Auch bezeugen die pastosen und gut erhaltenen Stellen des Kruzifixbildes, dass die kraftlose Haltung lediglich durch die Malmittel hervorgerufen ist.

Dass ein Werk, das gewiegte Kenner den Arbeiten Jan van Eyck's einzureihen kein Bedenken tragen, ungewöhnlich bedeutend sein muss, steht ausser Frage. Es — wie Voll thut — als hübsch, aber »künstlerisch belanglos« und »konventionell« abzufertigen, geht nicht an. Noch viel weniger allerdings, es mit Seeck als authentische Schöpfung Hubert's van Eyck anzusprechen und auf diesem schwanken Grunde ein Gebäude von weiteren kühnen Hypothesen zu errichten. Aber, da sich auch aus Irrtümern lernen lässt, wollen wir Seeck's Weg wenigstens soweit folgen, bis er durch das Gestrüpp unmöglicher Vermutungen und halsbrecherische Sprünge für halbwegs Vorsichtige unpassierbar wird. Wir werden kaum ermüden.

Dass Seeck den h. Franciscus in Turin, die beiden Flügelbilder in St. Petersburg und die Marien am Grabe (Smlg. Cook in Richmond) mit dem Crucifixus in Verbindung bringt, darf nicht verwundern. Es hat sogar Berechtigung, wenngleich sich wohl nur wenige die bestimmte Ausdrucksweise des Verf. aneignen werden, dass sich in diesen Bildern »unzweideutig dieselbe Künstlerhand« verrate (p. 13). Den Brunnen des Lebens in Madrid hat bereits Hymans dieser Gruppe eingereiht. Er ist nach Seeck das älteste bekannte Bild Hubert's, dem nun in bunter Reihe die verschiedenartigsten Arbeiten, wie die Rothschildmadonna, das männliche Bildnis in Hermannstadt, die Karthäusermadonna in Berlin (meiner Ansicht nach ein sicherer Petrus Cristus), das späte Greisenporträt der Sammlung Oppenheim, der Mann mit den Nelken, die Rolinmadonna, der Profilchristus in Berlin u. s. w. folgen. Von Interesse ist auch die Aufteilung der Genter Altarbilder an die Brüder: Hubert erhält die gerechten Richter und Streiter Christi, die musizierenden Engel, die oberen Mittelbilder (Maria, Gottvater und Johannes), die Statue Johannis des Evangelisten, die Verkündigung (in die der Techniker Jan allerdings einige Streifen Sonnenlicht, eine Wasserflasche, vielleicht auch Diadem und Mantelschliesse Marias u. a. hineingemalt hat!), die Anbetung des Lammes und die Einsiedlertafel (die beiden letzten ebenfalls unter Mitwirkung von Jan), und schliesslich den Himmel, die linke Hälfte der Landschaft und den unteren Rand des Erdreichs auf der Pilgertafel. Das Übrige verbleibt Jan van Eyck.

Für diese Parzellierung fehlt mir durchaus der nötige Scharfblick; sie zu bekämpfen, würde mehr Zeit und Raum in Anspruch nehmen, als einem so undankbaren Unternehmen geopfert werden kann. Statt dessen sei mir gestattet, die Ansicht *Karl Volls*[1]) über diesen Punkt auszugsweise mitzuteilen, der die

1) Karl Voll, die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie. Strassburg 1900. 8°.

Abhandlung von Seeck erst während der Drucklegung seines Buches kennen gelernt hat, auf ihre Benützung aber verzichten zu müssen glaubte. Er kommt nach eingehender Prüfung des gesamten Altarwerks zu dem Schluss, dass Jan die Hauptarbeit daran geleistet hat, und dass selbst in den Fällen, wo Hubert einzelne Tafeln angelegt hat, Jan nachträglich alles überging. »Ich nehme, so schliesst er resümierend, die Inschrift zwar als wahrheitsgetreu an, betrachte aber Jan, der Huberts Spuren verdeckte, als denjenigen, der für uns als der Meister des Altares gelten muss.« Ohne mich dieser Auffassung durchaus anschliessen zu können, glaube ich, dass sie der Wahrheit erheblich näher kommt als die Seeck's.

Wer die Schranken der Stilkritik enger zieht als beide Forscher, wird zugeben, dass heute, wo die einzelnen Teile des Altarwerks an drei verschiedenen Orten aufgesucht werden müssen, auch dem Begabtesten schwerlich eine genaue Abgrenzung des Anteils gelingen wird. Eine zeitweilige Vereinigung aller Bestandteile an einem Ort, für die die geplante Ausstellung in Brüssel anfangs Chancen zu bieten schien, könnte allein solchem Bemühen einigen Erfolg versprechen. So lange man aber dabei auf Gedächtnis und Photographien — oder gar Zinkotypien — angewiesen ist, sollte man jede endgültige Entscheidung dieser difficilen Frage aufschieben.

Voll hat vor Seeck den grossen Vorsprung voraus, dass er die meisten Arbeiten von Jan van Eyck, über die er urteilt, im Original eingehend studieren konnte. Er ist seinem Meister von Madrid bis Petersburg nachgereist und spricht daher mit der Sicherheit des Autopten. Dass dabei gelegentlich die Freude an neuen Entdeckungen die Sehfähigkeit und die ruhige Erwägung beeinflusst, wird jeder erfahren haben, der ähnliche Untersuchungen betrieben hat. Voll weiss indes in seinen Ausführungen durchaus die überlegene Ruhe sorgfältig abwägender Kritik zu wahren. Er wird daher auch einer Kritik seiner Bestimmungen kaum unzugänglich sein, die von dem gleichen Bestreben, der Wahrheit näher zu kommen, getragen ist. Gewisse Ergebnisse seiner Studien fordern dazu auch den heraus, der jedem Autoritätendogma abhold ist. Freilich hat er zur Abwehr das Schlagwort bereit, man möge ihm das Gegenteil seiner Ansicht beweisen. Gerade seine Ausführungen aber machen uns klar, dass gewisse Dinge in der Kunstgeschichte nicht zu beweisen sind.

Methodisch richtig beginnt Voll mit der genauen, viel Feingefühl verratenden Analyse authentischer und chronologisch gesicherter Werke des Meisters, dem Tymotheos-Porträt der Londoner Nationalgalerie von 1432, dem Verlobungsbild des Arnolfini von 1434 — vielleicht der höchststehenden Leistung Jan's — der Palamadonna in Brügge (1436), der Barbara in Antwerpen (1437), dem Bildnis seiner Frau (1439), und der Brunnenmadonna aus demselben letzten Lebensjahre des Malers. Seine Auffassung von der Thätigkeit Jan's am Genter Altar (II. Kapitel) ist oben bereits gewürdigt. Eine inzwischen im Repertorium für Kunstwissenschaft veröffentlichte Zusammenstellung aller älteren litterarischen Zeugnisse über das Hauptwerk der Brüder van Eyck ist, da sie Bekanntes vielfach in neuem Licht erscheinen lässt, mit Dank zu begrüssen. In einem dritten Kapitel des Buches folgen »die unbezeichneten echten Bilder«. Die Verkündigung in Petersburg wird — zunächst »aus allgemeinen Empfindungen heraus« — vor 1432 angesetzt. Wenn mich einige Züge veranlassten, sie um die Zeit der Palamadonna zu datieren (1436), so gestehe ich gern, von den Gründen Voll's bekehrt zu sein. Dagegen glaube ich, an der späteren Datierung der Rolinmadonna, die nach Voll ebenfalls zu den frühesten Arbeiten des Meisters (zwischen 1425—1428) gehört, festhalten zu dürfen. Dafür spricht — abgesehen von dem vermutlichen Alter des Stifters, der 1376 geboren ist — auch die enge Verwandschaft des Madonnentypus mit dem Frankfurter Bildchen, für das auch Voll die Grenze bis zum Jahre 1436 hinabrückt.

Dass die Dresdner Bildnis-Zeichnung des sog. Kardinals von Sa. Croce nicht von Jan herrühren, vielmehr »eine sehr fleissige Kopie« nach dem Wiener Gemälde sein soll (p. 77), wird mir sehr schwer zu glauben. Die Abweichungen in der Anlage des Kopfes sind erheblich, und zwar scheint der Maler bei der Ausführung in Oel manches gemildert und ausgeglichen zu haben, was in der Silberstiftstudie, die unmittelbar vor der Natur gemacht wurde, als besonders charakteristisch — um dem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen — stärker betont wurde. Die Freiheit und Sicherheit der Silberstiftführung, wie sie sich in der Modellierung des Mundes, der Behandlung des Haars und der Hautfalten manifestiert, ist einem Kopisten nicht zuzutrauen. Voll nimmt Anstoss daran, dass Eyck sich auf der Vorzeichnung Farbennotizen für die Ausführung gemacht haben solle, weist aber selbst darauf hin, dass Holbein ähnlich verfahren ist. Auch von Dürer besitzen wir Entwürfe mit solchen Farbennotizen. Schon die Art der Farbenangaben — blässlich, hellbläulich, weisslich, rötlich etc. — spricht eher für eine vorbereitende Skizze, als für eine Kopie nach farbigem Original.

Die Vergleichung von Federzeichnung und Oelbild gleicher Komposition ist stets ein gutes Mittel, den Blick zu schärfen. Wohl keine Komposition des Jan van Eyck ist so oft wiederholt worden, wie die Kirchenmadonna, als deren Archetyp das kleine Bildchen in der Berliner Gemäldegalerie gilt. Unter anderen existiert in der Sammlung Charles Robinson in London eine Federzeichnung (Kaemmerer, Eyck, p. 77), die grösser ist als das Bild in Berlin (45:23 cm), im übrigen aber dessen Komposition ziemlich wörtlich wiedergiebt. Soweit ich feststellen konnte, ist das Format der Zeichnung breiter, ebenso die Proportionen der Gottesmutter weniger schlank und das Triumphkreuz auf dem Lettner der Kirche mehr nach links vor eine Pfeilerachse gerückt. Das alles aber würde mich nicht bestimmt haben, eine andere Vorlage für diese Zeichnung zu suchen, wenn nicht die Gewandbehandlung so viel mehr Energie und Bestimmtheit zeigte, als das vermeintliche Vorbild. Dass der Zeichner, der in andern Einzelheiten eine recht

unsichere und zittrige Hand zeigt, aus eigner Kraft zu solcher Abänderung gekommen, ist sehr unwahrscheinlich. Anfangs glaubte ich sein Vorbild in dem kleinen Diptychon der Antwerpner Galerie (Kaemmerer, p. 76) nachweisen zu können, bis mich genaue Vergleichung davon abbrachte. Nun hat Graf Delaborde aber ein Exemplar der Komposition in der Grösse der Federzeichnung (45 : 23 cm) in Nantes gesehen, und in überschwänglichen Worten als Original Eyck's aus seiner besten Zeit gerühmt. Falls es jemals aus seiner Verschollenheit auftauchen sollte, müsste meines Erachtens die Frage wiederum zur Diskussion gestellt werden, ob nicht die Berliner Tafel nur eine Wiederholung ist. Ihre unvergleichlich hohen Qualitäten werden bis dahin jedem ein Recht geben, sie — wie Voll mit beredten Worten thut (p. 81 ff.) — den reifsten Schöpfungen Jan's zur Seite zu stellen.

Meine Zweifel an der Rothschildmadonna, deren Begründung Voll durchaus ignoriert, kann ich — obwohl sie nicht auf Autopsie beruhen — leider noch immer nicht beschwichtigen. Das Pariser Bild scheint mir sogar später zu sein, als die kleine Burleighousemadonna in Berlin, die jetzt ziemlich allgemein aus der Reihe der sicheren Werke Eyck's gestrichen ist. Die Formen des Stifterantlitzes — das sicherlich demselben Mann angehört wie auf dem Berliner Bild — sind weit leerer und weniger individuell, die Architektur des Barbaraturms mutet später an, die Gewandung des Karthäusers zeigt gegenüber dem Berliner Bild, nach dem sie kopiert scheint, reichere, aber weniger verstandene Motive. Wilhelm Bode teilte mir s. Z. mit, dass auch er die Rothschildmadonna zu den zweifelhaften Werken Jan's rechne.

Das Dresdner Reisealtärchen, das — wie Benoit kürzlich nachgewiesen hat — aus der Sammlung Jabach stammt, gilt Voll (p. 85) in seinem Hauptteil, dem Mittelbilde, als unzweideutig echt, die Flügel dagegen flössen ihm Bedenken ein, was bei der alten Fassung des Ganzen wohl hyperkritisch genannt werden darf. Auch die Incehallmadonna bietet — zumal hier Voll eingestandenermassen Autopsie mangelt — nicht genügende Angriffspunkte für eine negative Kritik, zu der der Verfasser nur allzu sehr neigt, wie der Anhang seines Buches: »Die dem Jan van Eyck fälschlich zugeschriebenen Bilder« beweist.

Hier werden auf Grund palaeographischer und anderer Einwände Gerechte und Ungerechte in gleich schroffer Weise verdammt. Es wird niemand einfallen, die Bischofsweihe Beckett's, das Doppelporträt eines Ehepaars in Chantilly, oder den sog. Philipp den Guten (Federzeichnung im British Museum) für Jan van Eyck retten zu wollen; auch die beiden Christusköpfe der Berliner Galerie (pag. 100 und 113) werden im ganzen wohl nur wenig Verteidiger finden.

Die Frauen am Grabe Christi (Cook-Richmond), die Flügelbilder in Petersburg (106), das Kruzifix und die Burleighousemadonna in Berlin, sowie das Votivbild in Loewen (Sammlung Schollaert, p. 120), das Greisenporträt der Galerie Oppenheim zu Köln (p. 122) und der h. Franziskus in Turin (110)[1]) sind skeptischen Gemütern seit langem verdächtig. Ganz neu dagegen sind einige andere Expropriierungsversuche, die nicht verfehlen werden, Aufsehen zu erregen; so wird z. B. das männliche Porträt der Londoner Nationalgalerie (p. 91), das Voll mit Denner's Schöpfungen auf eine Stufe stellt, ferner das — wie zugegeben werden mag — stark übermalte, aber dennoch sicher Eyckische Bildnis des Jan de Leeuw in Wien (p. 97), der Männerkopf in Herrmannstadt (p. 120), der kleine Ausschnitt aus einem grösseren Bilde in Berlin (122) und — last not least der Mann mit den Nelken (p. 113) aufs bestimmteste dem Meister abgesprochen. Im Rahmen einer kurzen Besprechung lassen sich die sehr geschickten Argumentationen Voll's kaum einzeln würdigen oder widerlegen. Ich will deshalb nur auf die Gründe eingehen, die ihn zu der Entthronung des vielgerühmten Mannes mit den Nelken in Berlin bewogen, da dieses Beispiel vielleicht am ehesten geeignet ist, darzuthun, zu welchen sonderbaren Schlussfolgerungen eine anscheinend gründliche, aber befangene Kritik führen kann. Voll ist sich der Kühnheit seines Unternehmens bewusst, da es sich hier um eine bisher durchaus unbestrittene Meisterleistung altniederländischer Kunst handelt. Er entwickelt daher seine Bedenken besonders eingehend. Er wird mir um so bereitwilliger Objektivität zutrauen, als er (p. 134, Anm. 75) in meiner Eyckmonographie bereits die Vorahnung seiner Auffassung zu bemerken glaubt.

Ich kann nicht leugnen, dass die Beobachtungen Voll's bis zu einem gewissen Punkt überzeugen. Zunächst tadelt er die Starrheit in Haltung und Blick, die gewiss keinem Unbefangenen entgehen wird. Dann äussert er sich abfällig über die kalte, unreine Färbung des Bildes, um schliesslich in der zeichnerischen Behandlung besonders stark ausgeprägte Merkmale manieristischen Abgeschmacks aufzudecken.

Dass die Verwandtschaft mit authentischen Bildnissen Jan van Eyck's in der Anlage des Kopfes trotzdem jedem Kundigen in die Augen springt, wagt der Verfasser nicht zu bestreiten. Um so fremdartiger berührt ihn das »virtuose, ausgeschriebene Schema von konkaven und konvexen Linien«, nach dem die Einzelheiten durchgezeichnet sind. Ich vermag beim besten Willen den Zwang eines solchen Systems in der zeichnerischen Behandlung nicht zu verspüren. Dass z. B. der Kontur der rechten Gesichtshälfte »nicht scharf in den Augenbogen« einschneidet, erklärt sich meines Erachtens sehr einfach daraus, dass die Augen des Dargestellten nicht allzutief in ihren Höhlen lagen. Dieselbe »Schwäche« findet sich z. B. in dem Porträt des

1) Für dies Bild hat A. Marks unlängst (Athenaeum 1900, p. 66) eine Lanze gebrochen, indem er die Zwergpalmen des Hintergrundes (chamaerops humilis) als Beweis dafür anführt, dass das Bild von einem in Südeuropa gereisten Maler herrühren müsse. Darum braucht es aber keineswegs von Jan van Eyck gemalt zu sein, der auf seiner Pilgertafel übrigens eine andere Palmenart (Zuckerpalme, Arenga saccharifera) verewigt hat. Im ganzen darf man auf die Eyckbotanik nicht übertriebene Hoffnungen setzen.

Jodocus Vydt am Genter Altar. Wie Voll dazu kommt, dem Modell eine besonders »ungefüge Gestalt« der Nase zuzuschreiben, die der Zeichner nicht überzeugend genug wiederzugeben vermochte, verstehe ich nicht. Die Nase sitzt im übrigen nicht sicherer und nicht wackliger im Gesicht, als bei anderen Porträts, z. B. gerade dem von Voll zum Vergleich herangezogenen Kardinal della Croce. Die Unbeholfenheit in der Wiedergabe der Hände ist unleugbar. Dass ein Experimentator, wie Eyck, gelegentlich an zeichnerischen Problemen Schiffbruch litt, darf nicht verwundern. Er vermeidet sie in vielen Fällen sogar absichtlich und verfügt, was die Sprache der Hände im besondern anlangt, über keinen allzugrossen Reichtum von Motiven, mit denen er sorgsam Haus hält. Sein Auge haftete überhaupt — das wird man immer deutlicher erkennen, je länger man sich mit dem Studium seiner Werke abgiebt — mehr an der malerischen Oberfläche der Dinge, die er mit mikroskopischer Treue im einzelnen wiederzugeben trachtete. Verstösse gegen Proportion und Struktur einzelner Körperteile gehören keineswegs zu den Seltenheiten: ich erinnere an den Kopf des Kanonikus Pala in Brügge, an die Hände des Jodocus Vydt.

Man sollte sich endlich darüber klar werden, dass das Ziel kunstwissenschaftlicher Bemühung nicht urteilslose Bewunderung, sondern psychologische Erkenntnis der einzelnen Meister ist. Wer den Begriff Meisterschaft mit Unfehlbarkeit identifiziert, wird leicht zu historischen Fehlschlüssen kommen. Die Erklärung von Eigenschaften, die unserem heutigen Blick fehlerhaft erscheinen, zur Zeit der Entstehung aber keineswegs als Mängel aufgefasst wurden und vielleicht kommenden Generationen als Vorzüge gelten werden, darf nicht aus Pietät unterbleiben oder in bewundernden Beiwörtern versinken. Der ästhetische Massstab allein reicht höchstens für eine Dimension alter Kunstwerke aus; sie ganz zu erfassen und zu verstehen, kann man niemals historischer Anpassung des Urteils entraten. Diese lehrt uns, dass Jan van Eyck als Riese über seine künstlerischen Zeitgenossen hervorragt, dass seine Art, zu sehen und zu malen, trotzdem keineswegs die Quellen der zeitgenössischen, d. h. mittelalterlichen Bildung verleugnet. Wenn geniale Intuition ihm über verschiedene Klippen eines neuen, durchaus experimentellen Verfahrens hinweghalf, darf daraus nicht gefolgert werden, dass diese Regel keine Ausnahme duldet.

Soweit spezifisch malerische Qualitäten in Frage kommen, würde man allerdings ein Mindestmass für Schöpfungen seiner Hand feststellen können. Worin besteht nun das kalte, unharmonische Kolorit, das Voll an dem Berliner Porträt tadelt? Dass die Karnation etwas weniger warm, als in anderen Bildnissen ist, liegt meines Erachtens daran, dass Eyck hier einen Stubenhocker vor sich hatte, dessen Wangen das Alter gebleicht hat. Der Leibrock des Mannes mag ebenfalls etwas verschossen gewesen sein. Damit ist aber so ziemlich alles erschöpft, was Voll's Vorwurf berechtigt erscheinen lassen könnte. Im übrigen ist das Ganze so vortrefflich zusammengestimmt, die Einzelheiten mit so verblüffender Naturwahrheit gegeben — man betrachte darauf hin z. B. die Augäpfel und Fingernägel, die Bartstoppeln und Runzeln, oder das Pelzwerk am Kragen des Rocks — dass sich schlechterdings nur Werke Jan's damit vergleichen lassen. Wie trostlos verflacht und verzerrt nimmt sich z. B. die Kopie des Kölnischen Sippenmeisters (Kaemmerer, p. 61) daneben aus! Und, da man Künstleraugen mit Recht grösseren Scharfblick für Qualitäten nachrühmt als Kunsthistorikern, — hätte ein so trockenes, zeichnerisch verfehltes Machwerk, wie Voll das Berliner Bild nennt, einen Gaillard zu seiner Meisterleistung der Reproduktion inspirieren können? (Vgl. Zeitschr. f. b. K. IX, p. 192.)

Ich bin mir durchaus darüber klar, dass hier nicht überzeugt, sondern nur überredet werden kann; aber nur das Bewusstsein, für eine gute Sache einzutreten, macht beredt. Die advokatorische Spitzfindigkeit, die Voll's Ausführungen an dieser, wie auch an einigen anderen Stellen seines Buches kennzeichnet, behält für meinen Geschmack etwas Gequältes. Der Versuch, künstlerische Anschauung in Gefühls- und Verstandeswerte zu zerlegen, führt allzuleicht auf die Abwege der Abstraktion, die Voll nicht immer vermieden hat. Es wäre unbillig, an seinem guten Glauben zu zweifeln, aber die Wunder, die dieser Glaube bewirkt, sind oft mehr verwunderlich als bewundernswert. Ein Verdienst indes ist dem kritischen Verfasser der Eyckstudien nicht abzusprechen: er hat das nahezu im Absterben begriffene wissentschaftliche Interesse an den Fragen der Eyckforschung energisch aufgerüttelt, und, wenn sein Buch keinen anderen Nutzen stiften sollte, als den bisherigen Wahlspruch auf diesem Gebiete: »quieta non movere« in das Fridericianische: »toujours en vedette« zu verwandeln, so würde ein solcher Erfolg die Arbeit, die er daran gewandt, schon reichlich lohnen.

Im Juli 1900.

LUDWIG KAEMMERER.

NEKROLOGE

Düsseldorf. Im Alter von fast 66 Jahren starb hier am 22. Oktober der Maler *Anders Momsen Askevold*, ein geborener Norweger, der zuerst in den fünfziger Jahren nach hier kam und sich bei Hans Gude bildete. Seit 1866 hatte er seinen Wohnsitz ständig in Düsseldorf. Von seinen Bildern ist am bekanntesten der »Abschied von der Senne«, den Kaiser Wilhelm I. auf einer Berliner Ausstellung erwarb. -r-

Wien. Der Landschafts- und Tiermaler *Gustav Ranzoni*, ein Bruder des Kunstschriftstellers Emerich Ranzoni, und besonders bekannt durch sein in der Galerie der hiesigen Akademie befindliches Bild »Vor dem Gewitter«, ist hier am 21. Oktober, 75 Jahre alt, gestorben.

Paris. Hier starb, 95 Jahre alt, der Historienmaler *Auguste Pichon*, einer der letzten Schüler von Ingres. Seine Historienbilder sind im klassischen Stil des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts gehalten. Besser sind seine Porträts, unter denen das des Königs Louis Philippe s. Z. viel gerühmt wurde.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Veste Coburg. Die Herzog Alfred-Sammlung. Den Kennern alter Kunstgläser bot die *Herzogl. Kunst- und Altertümer-Sammlung der Veste Coburg* bisher schon ein beachtenswertes Studienmaterial, freilich etwas einseitiger Art, da fast ausschliesslich Deutschland mit seinen Erzeugnissen vertreten ist. Fanden sie nun trotzdem Anregung und Belehrung genug, wenn sie ein gelegentlicher Besuch auf die Burg führte, so werden sie künftig wohl eigens zu dem Zwecke diese aufsuchen, um eine der besten Glassammlungen — man darf diesen Superlativ ruhig gebrauchen — kennen zu lernen, die es giebt. Diese bedeutende Wertsteigerung ist veranlasst durch ein wahrhaft fürstliches Geschenk: Ihre Kgl. Hoheit die *Frau Herzogin Witwe Maria von Sachsen Coburg und Gotha*, Grossfürstin von Russland, hat die Privat-Gläsersammlung weiland Sr. Kgl. Hoheit des *Herzogs Alfred*, die nach dessen Tode ihr gehörte, den Sammlungen der Veste Coburg mit der Bestimmung geschenkt, dass sie unter dem Namen *»Herzog Alfred-Sammlung«* aufbewahrt und der allgemeinen Benutzung zugänglich gemacht werde. Die Sammlung besteht aus rund 1100 Gläsern, d. h. mehr als doppelt so vielen im Vergleich zum bisherigen Bestand. Es kann nicht Aufgabe dieser Notiz sein, jetzt schon, wo eben erst die Übernahme der Sammlung stattgefunden hat und noch einige Zeit bis zu deren Aufstellung in neuen Räumen verstreichen wird, einen ins Einzelne gehenden Überblick zu geben. Das wird an dieser Stelle oder im kunstgewerblichen Teil des Hauptblattes erst später der Fall sein können. Aber so viel sei heute doch schon erwähnt, dass namentlich die Gläser Venedigs in ihren so mannigfachen Techniken vortrefflich vertreten sind und den Schwerpunkt der Sammlung ausmachen. Die zweite Stelle nehmen dann die mit Schmelzfarben bemalten deutschen Hohlgläser ein, von denen einzelne Stücke vermutlich die Frage werden lösen helfen, wo denn eigentlich in Deutschland diese Technik zuerst angewandt worden ist. Neben diesen verdienen einige hervorragend schöne Kunckel- und eine Reihe vortrefflicher Schapergläser, sowie die Erzeugnisse der böhmischen und schlesischen Hütten die Aufmerksamkeit des Betrachters, und unter den Beingläsern wird er kostbare Seltenheiten finden. Die Niederlande, England, China und der islamitische Orient reihen sich würdig diesen Hauptteilen an, so dass wohl auch ein verwöhnter Betrachter vollauf zufriedengestellt sein wird. —

Herzog Alfred war ein eifriger Sammler. Neben dem Glas wandte er seine Aufmerksamkeit der *Keramik* zu. Auch diesen Teil seiner Sammlungen hat die Herzogin-Witwe Marie der Veste geschenkt. Das Kreussener und sächsische Steinzeug steht hier an Zahl und Bedeutung voran. Aber auch die nassauischen und rheinischen Werkstätten sind sehr gut vertreten. Da nun auch auf diesem Gebiete die Veste bereits einen nicht unwesentlichen Bestand aufzuweisen hatte, so ist auch dieser Zuwachs doppelt willkommen zu heissen.

Die »Herzog Alfred-Sammlung« wird im ganzen auf einen Wert von fast einer halben Million Mark von Kennern geschätzt, gewiss ein äusserer Beweis für ihre Bedeutung. Das beste Zeugnis aber wird sie sich selbst geben, sobald sie der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht werden kann. *K. K.*

Treviso. Paris Bordone-Feier. In der Vaterstadt des Malers Paris Bordone wird man in diesen Tagen die vierhundertjährige Gedächtnisfeier dieses liebenswürdigen, farbenfreudigen, inmitten der schönsten Zeit venezianischer Kunstblüte stehenden Künstlers begehen. — Der überaus thätige Direktor des hiesigen städtischen Museums Abbate Baito hat das Verdienst, eine Anzahl habhaft zu machender Werke des Paris Bordone zu einer Ausstellung zu vereinigen und eine Übersicht seiner in allen möglichen Galerien zerstreuten Werke in Photographien zu geben. Bilder, welche von ihren Besitzern dem Paris Bordone zugemutet werden, sollen eine besondere Abteilung dieser Ausstellung bilden. Sogar ein Selbstporträt will man gefunden haben. Einen Mann mit einem Apfel in der Hand stellt es dar und liegt somit die Deutung auf einen Paris nicht allzufern. — Bei dieser Gelegenheit sei hervorgehoben, was genannter Direktor in den letzten 10 Jahren für seine Vaterstadt als solcher gethan hat. Von kleinen Anfängen ausgehend hat er eine unglaubliche Menge Material zusammengetragen. Alles harrt wegen Raummangel einer systematischen übersichtlichen Aufstellung. Die Menge des Erworbenen gestattet dies bis jetzt nicht. — Sign. Baito überlässt dies seinen Nachfolgern, wie er sagt. Es genügt ihm, sammelfreudig, gleich einem reichen Liebhaber, was noch zu haben ist, den Krallen der Antiquare zu entreissen und für seine Vaterstadt gerettet zu wissen. Sein Sammeleifer erstreckt sich auf alle Gebiete der Lebensäusserung in Kunst und Handwerk seines geliebten Treviso und mit Stolz könnte er auf seine Leistungen blicken, wenn er nicht zu bescheiden wäre. Welche grosse Anzahl von Fresken allein hat er gerettet aus aufgehobenen Kirchen oder an Hauserfassaden, welche dem Weisstüncher verfallen waren! In Treviso macht man gar gerne solch alter Herrlichkeit ein Ende. Es kam vor, dass die reizendsten Puttenfriese der schönsten Zeit herabgeschlagen wurden, um dann durch Neues in Chokoladefarbe ersetzt zu werden. Wer vor 30 Jahren Treviso gesehen hat, sucht vergeblich seine Lieblinge unter den so schönen bemalten Fassaden. Das ganze Viertel des Ratspalastes hat sich vollkommen verändert. Um viele Sünden gut zu machen, hat man in letzter Zeit »la sala dei Cento« sehr gut im Stile restauriert. — Ich werde in einer weiteren Mitteilung mir nicht versagen können auf Treviso und sein Museum zurückzukommen und dann mitteilen, was die eben erwähnte Paris Bordone-Ausstellung allenfalls kunstgeschichtlich Wichtiges zu Tage gefördert haben dürfte.

A. Wolf.

WETTBEWERBE

Döbeln. In dem *Wettbewerb um das hiesige Lutherdenkmal*, an dem fünf Künstler mit sieben Entwürfen teilnahmen, ist dem Bildhauer Ernst Paul in Dresden einstimmig der Preis zuerkannt worden. -r-

Münster. Bezüglich der vom Westf. Bauernverein ausgeschriebenen Künstler-Konkurrenz für ein Schorlemer-Denkmal erfahren wir: Die Jury der Preisrichter trat zur Entscheidung am 25. Oktober im grossen Saale des Landeshauses zu Münster zusammen. Eingeliefert waren 21 Entwürfe. Den ersten Preis (1500 Mk.) erhielt Bildhauer Heising-Friedenau bei Berlin, den zweiten (1000 Mk.) Bildhauer Haverkamp-Friedenau bei Berlin, den dritten (500 Mk.) Bildhauer Jos. Hammerschmidt-Düsseldorf; die Entwürfe der Bildhauer Karl Geiling-Düsseldorf und W. Bolte-Münster wurden zum Ankauf empfohlen. Das Preisgericht war ferner der Ansicht, dass unter den Verfertigern der drei preisgekrönten und der zwei zum Ankauf empfohlenen Entwürfe ein nochmaliger Wettbewerb stattfinden möchte, der sich dann auf die Darstellung der Figur allein im Massstabe 1 : 4 zu beziehen hatte.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Hervorragende Ölgemälde alter Meister, die früher der Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes angehörten, kamen im Rudolph Lepke'schen Kunstauktionshause unter den Hammer. Den höchsten Preis von 2790 M. erzielte ein holländisches Interieur von Gerard Ter Borch »Das Trick-Trackspiel«. Ein Bild von Lucas Cranach »Das Urteil des Paris« wurde für 1860 M. verkauft; die »Rückkehr der heiligen Familie« von Peter Paul Rubens erzielte 1405 M., ein weibliches Porträt, eine Fürstin darstellend, von Velazquez, 1075 M. Die »Vision des heiligen Antonius« von Esteban Murillo ging für 950 M. fort, und denselben Preis erzielte ein männliches Porträt von Anton van Dyck. Ein Kinderporträt von F. J. de Goya kam auf 870 M. und desselben Künstlers »Revolutionsscene« auf 505 M. zu stehen. Eine »Heilige Magdalena«, dem Raffael zugeschrieben, wurde für 650 M., ein Damenporträt von Jacopo Robusti für 575 M., eine »Heilige Familie« von Perino del Vaga für 570 M., eine Madonna der italienischen Schule um 1500 für 555 M. und ein Kinderporträt von Anton Mor van Dashorst für 550 M. verkauft. Ein Bild aus der Vlämischen Schule des sechzehnten Jahrhunderts, »Die Geburt Christi«, erzielte 600 M., Guido Reni's »Heiliger Sebastian« 520 M., ein »Jagdstillleben« von Franz Snyders 460 M., ein »Ecce homo«, dem Murillo zugeschrieben, 345 M. und ein Holländisches Interieur von David Teniers 400 M. -r-

VERMISCHTES

Köln a. Rh. Im neuen Kunstgewerbe-Museum fand am 29.—31. Oktober die *dritte Jahresversammlung des Internationalen Museen-Verbandes* statt. An den Verhandlungen nahmen teil der Direktor des Züricher Landesmuseums Dr. H. Angst, Professor von Bezold vom Germanischen Museum in Nürnberg, Dr. Brinckmann vom Kunstgewerbe-Museum in Hamburg, Professor Burkhart-Finsler vom historischen Museum in Basel, Dr Back vom Museum in Darmstadt, Hofrat Aldenhoven vom Wallraf-Richarz-Museum in Köln, Dr. Deneken vom Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld, Direktor Cornill vom historischen Museum in Frankfurt a. Main, Direktor Frauberger vom Gewerbe-Museum in Düsseldorf, Dr. v. Falke vom Kunstgewerbe-Museum in Köln, Direktor Grosch vom Kunstgewerbe-Museum in Christiania, Direktor Krohn vom Kunstgewerbe-Museum in Kopenhagen, Dr. C. Jacobsen von der Glyptothek in Kopenhagen, Professor Dr. Hampel vom Nationalmuseum in Budapest, Direktor Masner vom Schlesischen Museum in Breslau, Direktor Leisching vom Gewerbe-Museum in Brünn, Dr. Lehner vom Provinzial-Museum in Bonn, Professor Loschke aus Bonn, Dr. Braun aus Troppau, der Direktor des South Kensington-Museums in London, C. Purdon Clarke, der Direktor am British Museum Ch. H. Read in London, Direktor von Saher aus Haarlem, Direktor von Radisics vom Kunstgewerbe-Museum in Budapest, Direktor v. Trenkwald vom Kunstgewerbe-Museum in Frankfurt a. M., Geheimrat G. Treu vom Albertinum aus Dresden, Direktor P. Seidel vom Hohenzollern-Museum in Berlin, Direktor v. Ubisch vom Zeughaus in Berlin, Geheimrat Wagner aus Karlsruhe, Hofrat Gröbbel aus Sigmaringen, Geh. Hofrat Schlie aus Schwerin.

Dr. v. Falke.

Rom. Der päpstliche Konklave-Marschall Fürst Mario Chigi wurde wegen Übertretung des Ediktes Pacca, begangen durch den unbefugten Verkauf eines Bildes von Botticelli ins Ausland, zur Rückerstattung des Bildes oder zur Zahlung des erhaltenen Kaufschillings an den Staat verurteilt. Das Bild wurde um 315000 Lire nach London verkauft. Es stellt die Madonna mit dem Jesukinde dar. Der verurteilte Fürst hat die Berufung angemeldet. Der Kassationshof hat 1891 in einem gleichen Falle den Fürsten Sciarra, welcher einen Tizian ins Ausland verkaufte, der Pflicht der Rückerstattung des Bildes losgesprochen und die Verletzung des Ediktes Pacca als einfache Übertretung erklärt, die nach den Bestimmungen des Strafgesetzes mit einer Geldbusse von höchstens 2000 Lire bestraft werden dürfe. Das gegen den Fürsten Sciarra ergangene Urteil wurde demgemäss abgeändert. Fürst Chigi stützt seine Berufung auf dieses Erkenntnis des Kassationshofes. Allerdings besteht zwischen beiden Fällen der Unterschied, dass Sciarra die Berechtigung des Gesetzes einfach bestritt und es offen ignorierte, da es in einem Staate erlassen sei, der zur Zeit der Erwerbung oder Entstehung des betr. Kunstwerkes noch gar nicht existierte, während Chigi das Bild an einen Kunsthändler und durch dessen Vermittelung ins Ausland verkaufte, anscheinend also das Gesetz zu umgehen suchte, was seine Position verschlechtert. ∞

Nürnberg. Im Feuilleton des »Fränkischen Kurier« plaudert *Dr. Paul Rée* über das *Modell* des hier zu errichtenden neuen *Theaters*, das von dem Baumeister Seeling herrührt. Er führt mit Recht aus, dass es im Interesse gerade der harmonischen Weiter-Entwicklung des unvergleichlich schönen Nürnberger Stadtbildes dringend zu wünschen wäre, dass auch unsere Zeit, wie jede der vorhergehenden, ihren Geist und ihr künstlerisches Empfinden in charakteristischer Weise der Stadt aufpräge. Denn eben deshalb sei das alte Nürnberg schön, »weil es der lebendige Ausdruck einer jahrhundertelangen, kraftvollen Entwickelung ist«. Die Idee, ein Theater am Ende des 19. Jahrhunderts im Nürnberger Renaissancestil des 16. Jahrhunderts durchzuführen, ist — so sagt Rée mit Recht — künstlerisch durchaus verfehlt, denn nur das Echte passt immer zueinander, mag es aus alter oder neuer Zeit stammen.

Seeling hat bei einem neuerdings hergestellten Modell von verschiedenen Seiten geäusserten Wünschen Rechnung tragen wollen, und da, wie nicht wunderbar, dies neue Projekt keiner der Parteien recht zusagt, so besteht die Gefahr, dass nun in der That ein Gebäude im »alten Nürnberger Stil« errichtet wird. Rée erhebt dagegen warnend seine Stimme und giebt dem Wunsch Ausdruck, dass Nürnberg das bekomme, »was zum alten Nürnberg passt und was das moderne braucht: ein modernes Theater.« Es wäre dringend zu wünschen, dass diese Warnung nicht unbeachtet bleibe! §

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

American Journal of archaeology. July—October 1899. Inhalt: Ernest Gardner, A vase in Chicago representing the madness of Athamas. — Arthur Stoddard Cooley, Athena Polias on the Acropolis of Athens. — William S. Ebersole, The metopes of the west end of the Parthenon.

B. Haendcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo. Strassburg 1900, Heitz. 3.—

Jacob Wille, Bruchsal. Bilder aus einem geistlichen Staat im 18. Jahrhundert. Zweite vielfach umgearbeitete und vermehrte Aufl. Heidelberg 1900. Carl Winter. 2.—

Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde im Colmarer Museum. (Publikation der Schongauergesellschaft.) Colmar, Decker. 1900.

Gabriel Millet, Le monastère de Daphni, histoire, architecture, mosaïques. Paris 1899. Ernest Leroux.

Inhalt. Die neueste Eycklitteratur. von L. Kaemmerer. Düsseldorf, A. M. Askerold †; Wien, Gustav Ranzoni †; Paris, Aug. Pichon †. — Von der Veste Koburg; Treviso, Bordone-Ausstellung. Döbeln, Luther-Denkmal; Münster, Schorlemer-Denkmal. — Auktion bei Lepke. Köln, Museen-Verband; Rom, Prozess Chigi; Nürnberg, Theaterfragen. - Eingegangene neue Werke. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 6. 22. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. -- Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS NEUE KÜNSTLERHAUS IN LEIPZIG.

Wenn in bekannten Kunststädten wie München, Berlin oder Amsterdam die Künstlerschaft sich ein neues Repräsentationshaus baut, so nehmen weitere Kreise das als eine selbstverständliche und erfreuliche Äusserung wachsenden Kunstlebens hin.

Aber wenn im alten fleissigen, gelehrten und musikalischen Leipzig mit einem Male ein stolzes Haus für die bildenden Künstler errichtet wird, so erregt schon das Faktum an sich eine ganze Blumenlese von höchst verwunderten und naiven Fragen nach Grund, Zweck und Existenzberechtigung des Unternehmens bei allen, denen das Ereignis unvermittelt vor Augen tritt. Aber in Wirklichkeit ist diese Kunsterscheinung gar nicht so plötzlich und gewaltsam herbeigeführt, sondern eher die Blüte einer gesunden und langsamen Entwicklung. Seit 40 Jahren besteht der Leipziger Künstlerverein und pflegte den Plan eines eignen Heimes und sammelte dafür mit einer bei Künstlern doppelt rührenden Beharrlichkeit allmählich die Summe von 50000 Mark. Und die Entscheidung brachte jetzt das Zusammentreffen von schaffensfrohen und geschickten Persönlichkeiten im Verein und günstige äussere Verhältnisse, besonders das hier sichtlich erstarkte Kunstleben, die rege und gediegene Bauthätigkeit in der überraschend schnell sich verjüngenden und verschönenden Stadt.

Eine ganze Reihe von jüngeren, aufstrebenden Künstlern hat sich in den letzten Jahren in Leipzig niedergelassen und fühlte natürlich viel intensiver wie die schon ansässigen berühmten Kunstgenossen z. B. Klinger, Seffner, Licht das Bedürfnis nach geschlossenem Auftreten und einer würdigen und wirkungsvollen Repräsentation. So erwuchs die Anregung zum Bau aus den thatsächlichen Bedürfnissen und wurde in der Ausführung durch frei und selbständig schaffende Künstler, die hier pro domo et gloria mit voller Hingebung wirkten, ein imponierendes Probestück ihres Strebens und Könnens. Der Erbauer ist der hiesige durch originelle Ausstellungsbauten bekannte Architekt Fritz Drechsler, der Vorsitzende des Vereins. Sein Bauplan war in einer Konkurrenz 1899 mit dem ersten Preise ausgezeichnet und zur Ausführung bestimmt worden. — Das Haus liegt im Westviertel an der Bosestrasse im Scheitel eines einspringenden Winkels und wird von zwei neuen, aber ihm sonst in jeder Hinsicht fremden Mietspalästen flankiert. Schon auf den ersten Blick hebt sich die Fassade durch ihre starke Eigenart in Gliederung, Formen und Farbe als etwas Besonderes hervor. Man erkennt im Moment, dass hier ein absolut modernes Kunstempfinden gewaltet hat und in neuer, aber unmittelbar verständlicher und anheimelnder Formensprache zu uns redet. Die Breite der Fassade ist verhältnismässig gering, nur 8,50 m, dagegen steigt das Gebäude in fünf Stockwerken zu ansehnlicher Höhe. Dem aufschauenden Blicke teilt sich die Höhe in sieben horizontale Streifen: das Parterre, die fünf Geschosse und die trommelförmige Krönung, aber mit erstaunlichem Raffinement sind die einzelnen Teile erst selbständig charakterisiert, zugleich in Gruppen geordnet und diese wieder in die Einheit des Gesamtbildes gebunden. Das Erdgeschoss in silbergrauem Muschelkalk, wuchtig und von höchster Einfachheit, wird symmetrisch von dem Haupteingang und den zwei schmäleren, bis auf die Erde reichenden Fensteröffnungen durchbrochen und erhält demnächst noch einen Schmuck in zwei Reliefplatten von Klinger und Seffner. Vom Erdgeschoss erheben sich an den äussersten Seiten kräftige Pylonen, die in Kolossalköpfe nach dem Zeus von Otricoli und der Hera Ludovisi auslaufen und die drei mittleren Stockwerke als Hauptmasse zusammenfassen. Den reichsten Schmuck trägt natürlich die Stirnseite der Beletage, die nach vorn den Speisesaal enthält. Die drei rundeckigen Fenster mit siegellackrotem Rahmenwerk sind von stilisiertem, vergoldeten Laubwerk in Flachrelief umgeben, durch zwei Pilaster kräftig geschieden und oben von drei figürlichen Reliefs geschmackvoll begrenzt. Diese Reliefs, leider etwas klein, aber an sich bis jetzt die vortrefflichsten am ganzen Hause, sind von der Hand des hiesigen Bildhauers Hartmann und stellen die Pflege der Kunst

und die Weihe durch die Musen dar und enthalten eine sinnige Ehrung Max Klingers, dessen Gestalt und Züge der Säemann in der mittleren Darstellung trägt. Im scharfen Kontrast zur festlich geschmückten Fassadenpartie des ersten Stockes schliesst ein schlicht-rechteckiges, vielscheibiges Fenster das zweite, für Ateliers bestimmte Stockwerk. Darüber schwingt sich das höchst originelle, grosse, nierenförmige Fenster der dritten Etage mit seiner Umrahmung von Fayenceplatten, die stark farbige, figürliche und landschaftliche Darstellungen von dem trefflichen Bildhauer A. Lehnert tragen. Endlich leitet ein steiles Dachgeschoss über zum würfelförmigen fünften Stockwerk, das nicht mehr die ganze Breite des Baues einnimmt und in eine mit tanzenden Musen in Hochrelief ebenfalls von Lehnert geschmückte Trommel endigt. — Was diese frische und phantasievolle Originalität der Fassade verspricht, findet im Innern volle Bestätigung. Tritt man ein, so hat man zur Rechten im Erdgeschoss die Ausstellungsräume, die vom Hofe ihr Licht erhalten; zur Linken die Restauration in einer kernigen, humorvollen »altnordischen« Ausstattung mit manchen echt künstlerischen Einzelheiten, von denen hier nur die nordische Landschaft, ein Wandgemälde von Braendel, genannt sein soll. Ein schlicht-vornehmes Treppenhaus, bequem und gut beleuchtet, mit ein paar prächtigen Glasfenstern, vom Maler Bendaer entworfen, führt aufwärts in den ersten Stock mit den Prunk- und Klubräumen. Zuerst gelangt man in den eliptischen Speisesaal, dessen Hauptschmuck Wandgemälde mit Motiven aus Leipzigs Umgebung und ein fast übermässig grosser, aus Messingbändern phantastisch komponierter Kronleuchter bilden. — Nun empfängt uns der Festsaal, des Hauses grossartigster Raum, in der That eine Schöpfung von tiefer ästhetischer Wirkung. Worin diese liegt, lässt sich nicht leicht sagen, aber sicher wirken dabei die imponierenden und glücklichen Abmessungen, das durch die strahlenden Glasflüsse der bunten Fenster flutende Licht, die dunkelrote Boiserie, die graublauen, netzartig gemusterten Wandflächen, der herrliche Kronleuchter und die feine, in der Mitte durchbrochene und mit Metallbändern übersponnene Decke. Noch entbehren die Wandflächen der geplanten Malereien, aber ob all der Schönheiten vermisst man kaum diesen Schmuck. Eine reizende kleine Bühne an der Schmalwand fügt sich ganz harmonisch in den Raum ein. — Wieder ganz andere, intime Vorzüge der Ausstattung zeigt im selben Stockwerk das Klubzimmer mit seitlichen Kabinetten und einem Ausgang nach einer Pergola. — Die oberen Stockwerke enthalten Ateliers, an denen in Leipzig bisher ein empfindlicher Mangel war. Ich will den Leser nicht aufwärts führen zu diesen steilen, jetzt noch kahlen Höhen, den Geburtsstätten künftiger unsterblicher Werke; aber ihn bitten, noch einen Blick auf den allerliebsten Hof zu werfen, der luftig und sonnig ist und einen Ausguck nach den alten Bäumen des anstossenden Logengartens gestattet. Der Hof hat quadratische Gestalt von 20 m Seitenlänge, wird übereck von der Passage geschnitten und von dem etwas vorspringenden, auch nach dieser Seite schön gegliederten und reliefgeschmückten Treppenhause, ferner von den anstossenden Flügeln und einer doppelten Kegelbahn und Pergola begrenzt. In der Ecke, dem Treppenhaus gegenüber, öffnet ein stattliches Thor den Zugang zu einem kleinen, hübsch ausgemalten Künstler-Café und den Ausgang nach der Centralstrasse. Hier erhebt sich wieder ein kraftvolles Thor aus Sandsteinquadern mit einem Paar famos erfundener, humorvoller Kolossalmasken. –

Dieses so glücklich und so entschieden modern und original ausgeführte Haus wurde am 27. Okt. um 1 Uhr feierlich eröffnet und in einem zweitägigen Feste mit Reden und Mahl, mit Theaterspiel, Musik und Tanz unter lebhaftester Beteiligung aller kunstfreundlichen Kreise der Stadt eingeweiht. Zugleich wurde eine Ausstellung von Arbeiten der Mitglieder und Ehrenmitglieder des Vereins eröffnet, die eine Reihe tüchtiger Werke enthält, aber das beste von allen bleibt doch das gemeinsame Werk:

das Künstlerhaus selbst!

BECKER.

BÜCHERSCHAU

Heinrich Weizsäcker, *Catalog der Gemälde-Galerie des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt am Main.* I. Abtheilung. Die Werke der älteren Meister vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Druckerei von Aug. Osterrieth, 1900.

Die Frankfurter Galerie ist nunmehr auch in die Reihe derjenigen getreten, die einen mustergiltig gearbeiteten Katalog besitzen. Ihr Direktor, Prof. Weizsäcker, hat alles für die Bestimmung der Bilder in Betracht kommende Material mit unermüdlichem Fleisse zusammengetragen und unter Berücksichtigung der Ansichten der besten Kenner mit grosser Sorgfalt verwertet. Jedes Bild ist nicht nur so beschrieben, dass es leicht von anderen unterschieden werden kann, sondern die Beschreibung sucht auch ein deutliches Bild von der Darstellung wie von der Farbengebung zu vermitteln; wo es möglich war, wurden auch Angaben über die Stellung eines Werkes innerhalb des Lebensganges seines Meisters gemacht. Die Bezeichnungen, soweit sie echt sind, sind nach Zeichnungen des Verfassers in der Holzschnitt-Werkstatt von Ed. Ade Nachf. in Stuttgart vorzüglich wiedergegeben worden. Endlich verdient die Druckausstattung, die den Einfluss Heinrich Wallau's in Mainz verrät, wegen ihrer vornehmen Eigenart uneingeschränktes Lob. Jedes Seitenpaar bietet ein geschlossenes, durch die Anforderungen des Textes bedingtes Bild, dem sich die paar Zierstücke von Peter Halm so ungesucht anschliessen, dass man sie als Schmuck kaum wahrnimmt. In dieser Hinsicht steht der Katalog unter allen übrigen einzig da. Die Anordnung der Künstlernamen erfolgte nach dem Alphabet, was bei dem mässigen Umfang der Sammlung und der ziemlich gleichmässigen Vertretung der einzelnen Schulen zu rechtfertigen ist; sehr angenehm berührt es, dass als Schlagworte hierbei die populären Namen statt der meist wenig bekannten Familiennamen verwendet wurden; nur hätte das nicht dazu führen sollen, Gerard David und Petrus Cristus unter ihren Vornamen einzureihen. Manche sehr ausführliche, in einer ersten Auflage nötige Auseinandersetzungen werden sich späterhin wesentlich kürzen lassen. — Bei der wissenschaftlichen Bearbeitung einer solchen Gemäldesammlung kann es ohne vielerlei Änderungen der Künstlerbestimmungen nicht abgehen;

im ganzen hatten dabei aber nur wenig Bilder eine Einbusse zu erleiden, so wurden Cranach's Bildnisse Johann Friedrich's des Grossmütigen und der Sibylle von Cleve seiner Werkstatt gegeben, Rubens' Reitpferd seiner Schule, das Interieur von P. de Hooch dem P. Janssens, das Gehöft von R. de Vries wurde ihm nur zugeschrieben und Wouwerman's »Auf der Landstrasse« für eine Kopie erklärt. — Dafür gewannen aber viele Bilder, wenn sie auch auf die alten hochtönenden Namen zu verzichten hatten, durch eine richtige Bestimmung wesentlich an Wert, da damit für ihre Einordnung der sichere Boden geschaffen war: Mantegna's h. Lukas erscheint nun als Bonsignori, das prachtvolle Frauenbildnis in Grün, früher Seb. del Piombo, dann Sodoma genannt, als Parmeggianino, das männliche Bildnis von Van Dyck als Franchoys, ein Hals als Verspronck; namenlose Bilder erhalten erst jetzt eine nähere Bestimmung, so die Madonna mit Heiligen (bisher Umbrisch) als Fiorenzo di Lorenzo, der h. Hieronymus (Schule Bellini's) als Catena, das Triptychon (Burgundisch) als Van der Goes, das Bildnis eines Malers (Holl. Sch.) als Slabbaert. Natürlich sind die Bilder, deren richtige Benennung schon seit längerer Zeit bekannt war, auch unter den entsprechenden Namen eingereiht worden, so die Flora des Bartolommeo Veneto, die Bildnisse des Stalburg'schen Ehepaares von Ratgeb, die Meisterwerke des Künstlers von Flémalle, das Kinderbildnis von De Vos, Rembrandt's David vor Saul. Als weitere willkommen zu heissende Namensänderungen sind zu bezeichnen: Der Doge M. Memmo von Palma Giovane (statt von Tintoretto), die Landschaft von Belotto (statt Canale), der h. Hieronymus von G. David (statt Memling), das Küchenstillleben von Snyders (statt Snyers), der Geflügelhof von Nuzzi (statt Jan Victors), die Hühner von Jac. Victors (statt Jan V.), die Kurpfuscherin von Arie de Vois (statt W. v. Mieris), das Seeufer von Ruisdael (statt Du Bois), die Fischerhütte von Rombouts (statt Decker), das Kinderbildnis von J. G. Cuyp (statt Aelb. C.). — Wichtig ist, dass nach Hauser's Restaurierung sich das Datum von Cristus' Madonna mit Heiligen als 1457 (statt 1447) herausgestellt hat; dass Dürer's Hiob, vom Jabach'schen Altar, bereits in einem Holzschnitte von 1509 benutzt worden ist (Nachtrag), wodurch Thausing's zu späte Datierung hinfällig wird; dass Janssen's Innenraum, der noch in einem Amsterdamer Versteigerungskatalog von 1835 als Janson aufgeführt war, unter der später aufgesetzten Bezeichnung P. D. Hoogh die Buchstaben . . . hh . . s E zeigt, die auf seinen Familiennamen Elinga zu ergänzen sein werden. — Zu einzelnen Bildern sei hier bemerkt: Die Apostelmartyrien werden doch wohl mit der Zeit wieder Stephan Lochner selbst zugeschrieben werden, als dessen Werk die Münchener Aussenseiten der Flügel bereits anerkannt sind; für das Bildnis eines Mannes mit seinem Kinde (Schwäbischer Meister um 1525) ist dasjenige des Johann Schöner von 1528, von Amberger's Hand, in der Culemann'schen Sammlung zu Hannover, sowie das des Sebastian Münster von demselben Künstler in Berlin zu vergleichen, während das im Katalog angeführte Bild in Dresden, das noch immer ein vollkommenes Rätsel bildet, eine Feinheit der Ausführung zeigt, die mit dem Frankfurter Bilde kaum etwas gemein hat. An der Echtheit des jungen Kavaliers von Frans Hals möchte ich gleich Bode festhalten. — Das grosse schöne Bild der Arbeiter im Weinberg, das als eines der interessantesten Erzeugnisse der Schule Rembrandt's längst anerkannt ist, wird hier mit dem Christus als Kinderfreund in London in unmittelbare Verbindung gebracht. Ob beide Bilder von einer und derselben Hand seien, will ich dahingestellt sein lassen. Ich habe nur die Ehebrecherin der Sammlung Weber in Hamburg (lebensgrosse Halbfiguren) als von derselben Hand wie das Frankfurter Bild vermerkt, und möchte wenigstens die Frage anregen, ob nicht von der grossen Kreuzabnahme des Herzogs von Abercon, die 1899 in London ausgestellt war, sowie vielleicht von der grossen Thallandschaft in Dresden dasselbe zu gelten hätte. Zu den Bildern dagegen, welche die gleiche Hand wie der Christus als Kinderfreund zeigen, kann ich, ausser dem hier angeführten Ecce homo in Pest und (nach De Groot) der Eeckhout genannten männlichen Halbfigur in Dublin, noch ein Bild mit lebensgrossen Halbfiguren beim Fürsten Youssoupof in St. Petersburg hinzufügen, einen alten Mann mit zwei Kindern, die einem Drehorgelspieler zuhören (Rembrandt genannt) und das Bildnis einer alten Frau von Maes, in der Gothaer Galerie (No. 183). Überhaupt glaube ich, dass der Christus als Kinderfreund von *Maes* ist, ebenso wie das grosse Bild der Kartenspieler in London (No. 1247), wozu als äusserer Anhalt dienen kann, dass der Kopf des Kartenspielers auf dem Christus als Kinderfreund links wiederkehrt. Die Kartenspieler wären dann als um 1655 entstanden, der Christus als Kinderfreund als einige Jahre früher gemalt anzunehmen. — Am Schluss ist ein nach Schulen und chronologisch geordnetes Verzeichnis der Künstlernamen beigefügt, wobei die besondere Abteilung Mitteldeutsch zwischen Ober- und Niederdeutsch wohl hätte erspart werden können, die Niederländer des 16. von denen des 15. Jahrhunderts zu trennen gewesen wären, während die Scheidung in südliche und nördliche Niederlande für diese Zeit zu wenig wichtig ist; im 17. Jahrhundert lässt sich eine Sonderung nach Orten doch nur schwer durchführen, wie z. B. Metsu und Steen zeigen; auch für die Italiener hätte eine Scheidung nach Jahrhunderten ausgereicht, wobei es genügt hätte, die Venezianer und Florentiner zu Gruppen zusammenzufassen. Das Verzeichnis der in der Galerie nachweisbaren Bildnisse wäre wohl eher alphabetisch als nach der Nummernfolge anzuordnen gewesen.

Im Juni 1900. *W. v. Seidlitz.*

KUNSTBLÄTTER

Pigmentdrucke der Grossherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe und Braunschweig.

Die Firma Bruckmann in München hat sich, wie schon an dieser Stelle hervorgehoben wurde, das Verdienst erworben, eine Sammlung von Reproduktionen aus deutschen Gemäldegalerien zu veranstalten, die dem Forscher wie dem Liebhaber gleich wertvoll und leicht erreichbar sind, da die vorzüglichen und überdies unveränderlichen Pigmentdrucke zu dem billigen Preise von 1 Mark das Stück abgegeben werden. Sie sind gross und scharf genug, um bei vergleichenden Studien als Unterlage zu dienen, während sie zugleich durch ihre Handlichkeit die Mitnahme auf Studienreisen gestatten. Ein besonderer Vorzug des Unternehmens ist die Schnelligkeit, mit der die einzelnen Ausgaben sich folgen, ferner die Auswahl der Bilder, da nicht nur die beliebten, vom Publikum viel begehrten Stücke, sondern auch die selteneren, dem Forscher belangreichen aufgenommen werden.

Da Bruckmann den Leitern der betreffenden Galerien die Auswahl sowie die Benennung der Bilder überlässt, wird ein für die wissenschaftliche Forschung höchst wertvolles Material geboten. Bruckmann brachte vor kurzem einen 256 Nummern umfassenden Katalog seiner Veröffentlichung über die Karlsruher Galerie, die ja mehr durch gute und wichtige Bilder von Meistern zweiten Ranges als durch Hauptwerke berühmt ist. Ihr Schwerpunkt liegt zum Teil in der umfassenden Sammlung von Gemälden des XIX. Jahrhunderts. Von ihnen sind die stilisierten Landschaften von

J. A. Koch und Rottmann ebenso gut wie die beiden Alten in der Kirche von W. Trübner, die Schafherde von Zügel wie die Landschaften von Thoma ganz vorzüglich aufgenommen. Von älteren deutschen Meistern sei unter den mir vorliegenden Pigmentdrucken die gute Wiedergabe von Strigel's »Verkündigung Mariä«, Hans Baldung Griens Christoph von Baden, die Geisselung des Meisters von Messkirch erwähnt. Sehr gut ist trotz des kleinen Formats die Taufe Christi von Cornelis Cornelisz van Haarlem, das junge Ehepaar von van der Helst, die Spitzenklöpplerin von G. Dou. Auch die wertvollen Porträts französischer Schule und die ausgezeichneten Stillleben von Chardin werden dem Sammler und Forscher erfreulich sein. Es ist zu hoffen und zu erwarten, dass mit gleicher Schnelligkeit auch andere Galerien folgen werden, wenn die Publikation die verdiente Unterstützung der Kunstfreunde findet.

Dem Vorstehenden können wir die Nachricht hinzufügen, dass unser Wunsch schnell in Erfüllung gegangen ist, denn bereits liegt wiederum ein kleiner Katalog von Bruckmann's Pigmentdrucken vor uns, der 282 Nummern aus der herzoglichen Gemäldegalerie zu Braunschweig verzeichnet. Die Galerie, die in wesentlichen Teilen bekanntlich aus den Sammlungen von Salzdahlum stammt, ist wichtig durch die vorzüglich darin vertretenen holländischen Meister, die auch in erster Linie bei der Auswahl berücksichtigt wurden. Nicht nur Hauptbilder, wie Rembrandt's berühmte Gewitterlandschaft, die in einer alle Details ebensowohl als die wundervolle Stimmung wiedergebenden Reproduktion vorliegt, sondern auch die kleineren Meister sind reichlich vertreten. Adrian van Ostade mit seiner von Rembrandt inspirierten Verkündigung an die Hirten, das Küchenstück von Mieris, van der Werffs Schachspieler, von Vlamen Hendrik van Balen's Mosesbilder, Snyders Wildschweinhetze u. a. in wohlgelungenen Reproduktionen. Unter den wenigen italienischen Meistern ist natürlich das früher dem Palma vecchio jetzt von manchen dem Giorgione zugeschriebene Paradestück Adam und Eva aufgenommen. Unter den Deutschen wird die Wiedergabe der Werke des sogenannten niedersächsischen Meisters und des Monogrammisten H. V. B. erwünscht kommen. Bruckmann bringt auch ein paar sehr gute Porträts später deutscher Meister, wie des Kupetzky, mehrere Anton Graff und das hübsche Porträt des alten Weitsch-Pascha von der Hand seines Sohnes. So wird mit dieser Kollektion eine wirklich weitgreifende Bereicherung unseres Abbildungsschatzes erreicht und auch sonst weniger beachtete Perioden der Kunstgeschichte werden berücksichtigt. *M. Sch.*

PERSONALIEN

Berlin. Von Seiten des Vereins Berliner Künstler wurden zu ordentlichen Mitgliedern der leitenden *Kommission der Grossen Berliner Kunstausstellung 1901* gewählt: die Maler Prof. Ernst Körner, Ernst Hausmann und Günther-Naumburg, die Bildhauer Prof. Dr. Hartzer und Pohlmann, sowie der Architekt Seeling; zu Ersatzmännern die Maler W. Simmler und Maximilian Schäfer, Bildhauer Ernst Freese und Kupferstecher Prof. Jacoby. -r-

Heidelberg. Prof. *Henry Thode* hat den an ihn ergangenen Ruf als ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an die Universität Berlin abgelehnt.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Brüssel. Henri Hymans hat für die hiesige Königl. Bibliothek zwei bisher unbekannte *Manuskripte von Rubens* erworben. Das eine enthält in ziemlich schlechter lateinischer Sprache eine Erläuterung des Titelblattes des »Legatus«, eines berühmten Buches von Friedrich von Marselaer, der in Brüssel Richter, mit Rubens befreundet war und den wir ausser durch das Bildnis von Rubens in der Ermitage zu Petersburg auch durch das von van Dyck kennen. Die Erläuterung ist wegen der ziemlich dunklen Allegorie des Titelblattes sehr willkommen. Der zweite Fund ist ein Bruchstück eines in vlämischer Sprache abgefassten Briefes an denselben Brüsseler Richter vom 17. Februar 1623 und zwar aus Antwerpen. Rubens entschuldigt sich, dass er einen »Kambyses«, den die Stadt Brüssel bei ihm bestellt hatte, nicht rechtzeitig liefern könnte, da er nach Paris zurückkehren müsste, um mit Katharina von Medici die Bedingungen für einen grossen Auftrag festzusetzen. Es handelt sich um die jetzt im Louvre befindliche Gemäldefolge. Das Bild »Kambyses« malte Rubens gleich nach seiner Rückkehr und es befand sich im Brüsseler Rathaus bis es beim Bombardement der Stadt durch den Marschall von Villeroy im Jahre 1695 zerstört wurde. Henri Hymans hat die beiden Autographen in einer Brochüre veröffentlicht, welche bei Hayez, imprimeur de l'academie royale de Belgique in Brüssel, Rue de Louvain 112, erschienen ist.

Flüelen. Eines der ältesten Häuser in unserm Kanton Uri, das hiesige *Gasthaus zum Sternen*, ist abgebrochen worden. Dabei wurden auf Blockwänden aus dem vierzehnten Jahrhundert Wandmalereien entdeckt, welche die Heiligen Sebastian und Christoph, Wappen und ein römisches Zimmer von Ornamenten umgeben, darstellen. Diese Malereien sind vom schweizerischen Landesmuseum angekauft worden.

Athen. Auf der Insel Kreta sind von dem Archäologen Evans bedeutende Reste eines *Palastes der Mykenischen Epoche*, etwa aus dem fünfzehnten vorchristlichen Jahrhundert, aufgefunden worden. Ein langer Gang verbindet vom Eingang ausgehend die verschiedenen Teile des Palastes miteinander, dessen zahlreiche Zimmer so unübersichtlich angeordnet sind, dass die Sage vom Labyrinth daraus vielleicht ihre Erklärung findet. Ein grosser Saal enthält einen grossen steinernen Sitz, welchen der Herrscher wohl bei feierlichen Handlungen einnahm. Auch zahlreiche Wandmalereien haben sich erhalten und über tausend Thontafeln verschiedener Form mit noch nicht entzifferten Inschriften sind aufgefunden worden.

Konstantinopel. Hiesige Blätter berichten, dass der Tübinger Privatdozent Dr. Herzog bei seinen *Ausgrabungen auf der Insel Kos* den lange gesuchten Tempel des Asklepios, der im Altertum weit berühmt war, gefunden haben will. Ferner wurden von ihm viele grössere und kleinere Statuen des fünften Jahrhunderts und Mosaikplatten mit figürlichen Darstellungen und Inschriften entdeckt.

Köln. Unter Leitung des Bataillonchefs Brünck wurde, wie die »Köln. Ztg.« meldet, das römische *Castellum von El-Hagueuf* (Süd-Tunesien) ausgegraben und sein sehr interessanter Plan in allen Einzelheiten aufgenommen. Die Befestigung könnte nötigenfalls heute noch benutzt werden. Gefundenen Inschriften zufolge stand hier das alte Tisavar; das Kastell wurde Ende des zweiten Jahrhunderts vom Centurio Sextus Uquius Paulus, Befehlshaber einer Abteilung der dritten Legion errichtet, man fand bei den Ausgrabungen verschiedene Gebrauchs- und auch Kunstgegenstände, unter letzteren ist ein Bronzekopf, ein lachendes Kind darstellend und als Gefäss dienend, von sehr schöner Arbeit, hervorzuheben. Er wurde nebst einer reichhaltigen Sammlung von Lanzen- und Pfeilspitzen aus Feuerstein, die in der Umgegend von Djeneïen gefunden wurde, dem Alaui-Museum einverleibt. — Bei Sukra, zwischen Tunis und Karthago, fand man ein punisches Grab, wahrscheinlich den Vorläufer einer Nekropole, mit einem Sarkophag aus ineinandergeschachtelten kunstvoll gearbeiteten Ziegelsteinen, einem wohlerhaltenen Skelett und der üblichen Totenausstattung, Lampe, Münzen, Nägeln u. s. w.

WETTBEWERBE

Berlin. Der *Verlag Baldur* (Berlin 58) erlässt ein *Preisausschreiben* und setzt für die drei besten *Jugend-Bilderbücher* drei Preise à 100 Mk., zusammen 300 Mark aus. Die preisgekrönten Bewerber erhalten ausserdem von der II. Auflage an eine mit dem Verlage zu vereinbarende Auflagen-Tantième. Umfang 16 Bildseiten. Format: Grossoktav (16×24 cm). Zulässig ist Schwarzdruck (auch Silhouettenmanier) und Buntdruck bis zu drei Farbenplatten. Kindlicher und derber Humor, auch einfache sinnvolle Karikaturen und spasshafte Extravaganzen bevorzugt. Texte und Reime werden ev. seitens des Verlages durch geeignete Kräfte umredigiert. Die Einsendungen sind ohne das übliche Kennwort zu machen. Es ist Rücksicht darauf zu nehmen, dass Massenauflage zu billigstem Preise beabsichtigt ist. Die nicht preisgekrönten Arbeiten kommen franko zur Rücksendung. Ankäufe daraus behält sich der Verlag vor. Schlusstermin: 1. Januar 1901.

Wien. Für die Herstellung einer allegorischen Gruppe aus wetterbeständigem Material vor dem Kaiser-Franz Josephs-Regierungs-Jubiläums-Kinderspital der Gemeinde Wien (Flötzersteig) ist eine Konkurrenz ausgeschrieben, der folgende wesentliche Punkte zu entnehmen sind: Erster Preis: Ausführung des Monumentes, für welches im ganzen 28,000 K. zur Verfügung stehen; zweiter Preis 1200 K., dritter Preis 800 K. Der Wettbewerb ist auf Wiener Künstler beschränkt. Die Einlieferung der Entwürfe erfolgt bis 6. Februar 1901 im Künstlerhause, wo dieselben öffentlich ausgestellt werden. Die Bedingungen und Situationspläne sind im Sekretariate der Künstler-Genossenschaft kostenfrei zu haben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. *Giovanni Segantini* hebt sich aus der Schar der modernen italienischen Maler ungefähr in derselben imponierenden Weise heraus, wie Ignacio Zuloaga aus der Reihe seiner spanischen Kollegen emporragt. Häufiger schon ist von seinem Leben und Schaffen in diesem Blatte gesprochen worden, aber immer wieder kehrt man gerne zu dieser interessanten Erscheinung zurück. Auch Segantini war ein Einsamer, der, naiv und unberührt von der kleinlichen receptartig farbenschimmernden Schablone der meisten zeitgenössischen italienischen Maler, unbetretene Pfade ging, der stets als ein Sohn seines Volkes erschien, obwohl er das, was man typisch Italienisch nennen könnte, nur selten gemalt hat. —

Es ist höchst dankenswert, dass die Kunsthandlung von *Bruno & Paul Cassirer* zur Zeit den Nachlass des grossen Italieners ausgestellt hat. Es sind Werke von sehr bedeutender Wirkung unter diesen Arbeiten. Die frische kühle Stimmung des frühen Morgens ist in dem grossen Gemälde ›Zur Frühmesse‹ trefflich zum Ausdruck gebracht, und in diesem Bilde steht der Maler auch auf dem Boden seiner Heimat. Aber freilich ist gerade dies nicht besonders charakteristisch für ihn. Ein Pater wandelt gedankenvoll die breite Freitreppe zur Kirche empor, scharf und in höchst bezeichnender Bewegung hebt sich seine Gestalt von dem dämmernd blauen Himmel ab, an dem noch der blasse Mond schwach sich abzeichnet. Hier hat der Maler die eigentümliche Technik, die mit seinem Namen verknüpft ist, nicht angewandt, wahrscheinlich weil es eine frühere Arbeit ist, vielleicht auch, weil es sich nicht um eine Darstellung aus dem Hochgebirge handelt, wo die Luft dünner und durchsichtiger erscheint. Aber trotzdem wirkt das Ganze überaus luftig und durchaus malerisch. Schwer und gewaltig, von grossem koloristischem Reiz ist die Darstellung der ›Pferde auf der Weide‹; ausserordentlich flott und von leidenschaftlicher Kraft, von tiefem Ernst durchweht das grosse breit hingesetzte Bild ›Kartoffelernte‹, das interessante Vergleiche zulässt mit *Liebermann's* altbekanntem ›Arbeiter im Rübenfeld‹, jenem prächtigen Meisterwerk früher Zeit, das nebst der ›Alten Frau am Fenster‹ und der ›Hufschmiede‹ im gleichen Raume dankenswerter Weise einmal wieder gezeigt wird. —

Auch als Porträtmaler tritt Segantini hier vor uns hin mit dem Bildnis seines ältesten Sohnes. Aber diese Malerei ist weniger ein Bildnis als eine Studie, eine flotte Skizze, die in jedem Pinselstriche den Meister verrät, aber offenbar nur der malerischen Beleuchtung des Kopfes wegen geschaffen wurde. Auch die Studie zu dem Bilde ›Pferde an der Tränke‹ fesselt durch die Art, wie der Künstler das farbig Wesentliche gesehen, und endlich wird in meist sehr grossen Blättern auch der Zeichner Segantini vorgeführt. Unter diesen Blättern interessieren besonders ›Der Feldarbeiter‹ durch die Wucht der Darstellung und ›Die Liebenden‹ durch die Feinheit in der Bewegung der Dargestellten, aber bedeutender erscheinen die kleinen Blätter ›Die Schafschur‹ und das ›Gewitter in den Alpen‹. —

Ausser dieser Sammelausstellung bietet der Salon Cassirer noch eine solche von Werken des von der Secessionsausstellung schon bekannten Pariser *D'Espagnat*. Auch diese nimmt den Beschauer durchaus gefangen. Es zeigt sich hier ein hervorragendes koloristisches Talent, das bei aller Farbenfülle stets fein bleibt. Gleichermassen für das Idyllische wie für das Grandiose in der Natur findet dieser Maler den rechten Ausdruck. Mächtig und kraftvoll erscheint seine Auffassung in dem ›Thal der Viège‹, kraftvoll bleibt er auch da, wo er, wie in der ›Frau im Garten‹ oder dem ›planschenden Kind‹ Beobachtungen aus dem täglichen Leben überzeugend zur Anschauung bringt. — Sehr gut in der Wirkung ist der mit äusserst geringen Mitteln dargestellte ›Genfer See‹, sonnig und lebensvoll das ›Ball spielende Kind‹ und nicht minder vorzüglich ist die sonnendurchleuchtete ›Pinienallee‹. Auch einige brillant gemalte Stillleben, Blumen und Früchte, und vor allem das Bildnis eines jungen Mädchens überraschen durch die wahrhaft imponierende Farbentechnik, die dieser Maler besitzt. Diese letztere Studie sprüht von Leben, sobald man einige Schritte zurücktritt, ist aber so keck und flott hingestrichen, dass man in unmittelbarer Nähe nur Farbenflecke zu sehen glaubt. — Alles macht den Eindruck der Frische, und das ist immer erfreulich!

Gotthard Kuehl, einer der feinsten deutschen Koloristen, ist mit einem kleinen Bilde ›Die Wäscherin‹, *Hugo von Habermann* mit einer ›Bacchantin‹ vertreten, zu der er wieder einmal sein sattsam bekanntes aber wenig anmutendes Modell verarbeitet hat. Dass es sich um eine gute und interessante Malerei handelt, versteht sich bei diesem Künstler von selbst, aber — es sei nochmals betont! — endlich könnte er einmal etwas Anderes ebenso gut malen. —

Zum Schluss sei noch auf einige zum Teil sehr reizvolle Pastelle *Ludwig v. Hofmann's*, ein paar schon bekannte frische Bilder *Pissarro's*, ›Bahnhof‹ und ›Avenue Opéra‹, und auf *Anders Zorn's* ›Sonntagmorgen‹ hingewiesen. Nicht unerwähnt soll aber auch ein kleines Bild des Grafen *Kalckreuth*, ›Erntefeld‹, bleiben, eine Darstellung voll Stimmung und köstlicher Ferne.

In *Keller & Reiner's* weiten Oberlichtsaal hat zum zweitenmal der *›Märkische Künstlerbund‹* seinen Einzug gehalten, jene Vereinigung trefflicher Schüler Eugen Bracht's, deren erste Ausstellung durch den nationalen Zug, der ihre Landschaften durchwehte, bereits die besten Hoffnungen wach rief. Es ist seit jener Darbietung fast ein Jahr vergangen, und die heurige zeigt, wenn auch

noch keine ganze Erfüllung, so doch, dass die Hoffnung berechtigt war. Im grossen und ganzen macht sich bei all diesen jungen Malern ein Fortschritt bemerkbar, der schon dadurch sich ankündigt, dass bei dem einzelnen grössere Eigenart hervortritt. Ohne weiteres kann man jeden der Künstler in seinen Arbeiten erkennen.

Eine Strasse aus einer kleinen Stadt von *Hans Pigulla*, »Vollmond« genannt, erinnert durch die meisterhaft wiedergegebene Stimmung an Thaulow's prächtige Bilder dieser Art, und desselben Künstlers »Oderstädtchen« mit dem leuchtenden, wolkenbehangenen Himmel über den roten Dächern der malerisch auf einem Abhang liegenden Ortschaft und dem Blick in die Ferne dahinter ist ein wahres Kleinod einfacher kerniger Poesie. Auch der »Mühlgraben« nimmt durch die Stimmung, die dem Bilde eigen, gefangen.

Das Gleiche gilt von *Louis Lejeune's* wahrhaft vollendetem, mit den einfachsten Mitteln gemalten Bilde »Tauender Bach«. Es gehört, ebenso wie sein »Herbst«, zu den besten Werken, die hier Auge und Herz erfreuen. Man sieht das Rinnen des Wassers, man fühlt beinahe die laue Luft, die alles umgiebt. Dagegen ist Lejeune's grosse Darstellung »Scheidegruss« weniger anmutend. Wohl ist auch hier das Landschaftliche und besonders das die fernen Felder streifende letzte Sonnenlicht äusserst fein erfasst und wiedergegeben, allein die Gestalten der beiden jungen Damen, die im Vordergrunde sitzend, in die Weite blicken, stören die Stimmung und geben dem Bilde einen etwas sentimentalen Anstrich.

Das ist etwas, was diese Leute sonst nicht kennen, denn der Hauptcharakter aller ihrer Arbeiten ist eine herzerfreuende Frische. Es ist klar, dass sie mit ungetrübtem, offenem Blick vor die Natur treten und sich selbst, während sie ihr Bild festhalten, eins fühlen mit ihr. Dies Gefühl erwecken ganz besonders auch *Fritz Geyer's* poesievolle Gemälde, besonders der »Erlenbach«, ein leuchtend farbiger Naturausschnitt mit wuchtiger Wolkenbildung am blauen Himmel. Sonst hat Geyer diesmal seine Motive nicht aus dem Norden unseres Vaterlandes geholt. Aber man empfindet, dass er die Heimat gemalt hat, auch, wenn man seine »Burg in Nürnberg« sieht, die im Abendlicht schimmert, oder sein romantisches »Felsennest« und die überaus reizvolle Schilderung des »Abends in Pottenstein«. Aus diesen Arbeiten redet mit ruhiger Klarheit eine feine Künstlernatur.

Kräftiger, ja derber erscheint *Carl Kayser-Eichberg* in seinen »Letzten Sonnenstrahlen« und in »Am See«. Kayser ist, wie ich schon mehrfach betont habe, eine starke dekorative Begabung eigen, er sieht und malt nur das Wesentliche und erzielt dadurch ohne Zweifel sehr bedeutende Wirkungen. Es ist nicht zu leugnen, dass auf ihn Leistikow nicht ohne Einfluss gewesen ist, und auch der Einfluss dieses bedeutenden Malers ist gewiss mit Freude festzustellen. Aber er birgt doch eine Gefahr — Kayser muss sich hüten, allzu dekorativ zu malen. Freilich sind seine Bilder fast immer fein gestimmt, aber nicht immer in dem Grade, wie bei dem überaus duftigen, träumerischen Bilde »Dämmerung«, das ich für das beste, wenigstens tiefste halte, was ich von ihm bisher gesehen.

Felix Krause bietet diesmal das Porträt zweier Knaben, die am Rande eines Kornfeldes entlang schreiten in flimmerndem Sonnenschein. Landschaft und Bildnis sind gut zusammengestimmt, wenn auch das Landschaftliche lebensvoller wirkt als die beiden Gestalten. Auch »Ein toter Frühling« zeugt von grosser malerischer Begabung, aber ein so vollendetes Bild wie der »Erntetag« der vorigen Ausstellung zeigt Krause diesmal nicht.

August Achtenhagen ist von der Darstellung Böcklinscher Fabelwesen, wie es scheint, zurückgekommen, und nicht zu seinem Schaden. Sowohl in seiner »Ruine in Nideggen«, die in ihrer Schlichtheit leise an Thoma erinnert, wie besonders in dem kräftigen Bilde »Wolkenschatten« zeigt er sich als ein höchst beachtenswertes Talent. Ganz vortrefflich endlich ist *Th. Schinkel's* »Am Meeresstrand«, eine Arbeit, die von monumentaler Naturbetrachtung Zeugnis giebt, und desselben Malers »Märchensee« hat mit seinem heimlichen Licht etwas ungemein Fesselndes. Dagegen kann ich nicht leugnen, dass bei aller Anerkennung grosser Vorzüge, die auch diesen Bildern nachzurühmen sind, »Über allen Wipfeln ist Ruh« und besonders »Linden im Herbst« etwas Kaltes haben, das der Eindruck hervorragenden Könnens nicht ganz wett macht.

Als Gäste des Bundes endlich stellen die Bildhauer *Sigismund Wernekinck*, *Hermann Hosaeus* und *H. Fuchs* aus. Der »weibliche Studienkopf« des Letztgenannten ist eine frische tüchtige Arbeit, auch Wernekinck's von der grossen Ausstellung her schon bekannte Gruppe »Durst« erfreut durch frische originelle Erfindung wie gute Ausführung. Ebenso zeigt die »Heimkehr«, dass der junge Künstler über treffliches Können verfügt. Hosaeus' prächtige Bronze »Nach dem Kampf«, die s. Zt. vom Staate angekauft und auf der Pariser Weltausstellung ausgestellt wurde, ist ein Kabinettstück stimmungsvoller Kleinplastik, das den grossen Erfolg, den es errungen, in hohem Grade verdient. *P. W.*

Kiel. (Im Oktober.) Im Vordergrund des Interesses steht seit kurzem der geplante *Anbau des Thaulow-Museums*, von dem eine Anzahl von Plänen nach dem Entwurf des Landesbauinspektors *Kessler* ausgestellt ist. Dieser Anbau erscheint als eine nicht länger aufschiebbare Notwendigkeit, infolge der schnellen Vermehrung der Sammlungen des einheimischen älteren Kunstgewerbes und ferner im Hinblick auf eine vielleicht mit der Vergrösserung ins Auge gefasste Schule und Bildungsabteilung des Thaulow-Museums, im Interesse der einheimischen Kunsthandwerker in Gegenwart und Zukunft. Ein *An*bau ist meistens (ja fast durchweg) ein *Not*bau. Man hat selten Freude und Befriedigung davon zu erwarten. Auch hier dürfte das zutreffen. Der alte Museumsbau ist in sauberem, italienischem Renaissancestil erbaut; freilich für unser nordisches Klima und Leben ein Grundfehler von Anfang an, weil dieser Stil nicht mit unseren heutigen Ansprüchen und Zwecken in Einklang zu bringen ist. Aber deswegen kann es doch kaum gerechtfertigt sein, einen Anbau, der nur durch einen schmalen Verbindungsgang von dem Museum getrennt ist, in einem ganz anderen Stil zu errichten. Die Aufgabe ist gewiss heikel, aber ein hohes deutsches Patrizierhaus mit Giebelturm und Laterne verträgt sich schwer mit einem Palazzo von vorherrschend horizontaler Raumentfaltung, mit flachem Dach und Rechteck-Prinzip! Dieser Entwurf wird hoffentlich nicht so zur Ausführung kommen, denn wenn auch die Lösung nicht ohne Kompromiss erreichbar sein dürfte, eine *so* schwere Verletzung der Stilempfindung muss die grössten Bedenken einflössen und dürfte durch eine Berufung auf frühere Beispiele kaum zu rechtfertigen sein.

Man geht zugleich mit dem Gedanken an eine zukünftig in Kiel zu erbauende neue Kunsthalle um, da der jetzige Bretterschuppen in der dänischen Strasse nicht mehr ausreicht. Es werden nun Stimmen laut, die den Neubau als Kunsthalle mit dem Kunstgewerbe-Museum *vereinigen* möchten, ein Gedanke, der vielleicht in Erwägung gezogen zu werden verdient. Jedenfalls scheint vorläufig das Kunsthandwerk das für Schleswig-Holstein ausschlaggebende zu werden, da die Malerei mit geringen Ausnahmen noch keinen so stark ausgeprägten heimatlichen Sondercharakter angenommen hat, um ihr in der einheimischen Kunst die erste Stelle zuzuweisen. Augenblicklich bringt die »mo-

derne Abteilung« des Thaulow-Museums einige recht gute farbige Wandteppiche und Knüpfkissen zur Ansicht, die nach Entwürfen von *Gadso Weiland* in Kiel von der Scherrebeeker Weberei und teilweise von der Frau des Künstlers ausgeführt wurden. Es sind Pflanzen-Motive, die, in enger Anlehnung an natürliche Vorlagen stilisiert, sehr feines Raumgefühl und gesunden Farbengeschmack verraten, besonders die viereckigen kleineren Muster, wie »Begonien«, »Wasserrosen«, »Silberdisteln«, »Heckenrosen« und ein längerer Päonienfries. Auch landschaftliche Sachen kommen vor, wie »Weiden am Wasser« und »Birken im Moor«, welche an die feingetönten Dachauer Moor-Motive von Ludwig Dill erinnern. Besonders tief und satt in der Farbe ist ein in Knottechnik ausgeführtes Sofakissen (»Wilder Wein«) von Agnes Weiland. Buchschmuck und Zierschriften nebst Entwürfen zu Wanduhren ergänzen das Übrige, als eine Art Fortführung der unlängst stattgefundenen Buchschmuck-Ausstellung von *Cissarz*.

W. Schölermann.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Bei *Lepke* wurde am 30. Oktober u. a. ein Bild von Böcklin, Landschaft mit Pan, für 11950 Mark, ein Porträt von Lenbach für 6610 Mark und ein Bild von Ed. Grützner, der Wilderer, für 5190 Mark verkauft. Alles in allem brachte diese Versteigerung von 120 Bildern, aus dem Nachlass der Herzogin von Hamilton und von Benjamin Vautier 122000 Mark. — Die soeben auch bei Lepke stattgehabte Versteigerung des Nachlasses von Gustav Lewy (Kleinkunst) hat 103000 M. gebracht. -r-

Berlin. Eine Sammlung ersten Ranges kommt vom 22. bis 30. November durch J. M. Heberle aus Köln Unter den Linden 14 zur Versteigerung. Es handelt sich um den Kunstbesitz des hierorts wohlbekannten Richard Schweder. Auf den Inhalt des Kataloges kurz einzugehen ist unmöglich, denn er ist so umfänglich und schön illustriert, dass mit der Erwähnung von Einzelheiten nichts gethan wäre.

Leipzig. Der Katalog der Schabkunstsammlung Meissner, die am 27. November bei C. G. Börner unter den Hammer kommt, bietet vieles und interessantes: Hervorragende Blätter von Cousins, Earlom, Green, Morland, Murphy, J. R. Smith (Schindlerin), Somer, Vaillant, seltene Farbendrucke von Bartolozzi (Lady Smyth), Descourtis, Janinet etc., feine teils punktierte Stiche von Bartolozzi (HolbeinGallerie), Collyer, Delaunay, Herkomer, Hogarth, Lawrence, Schmidt, Woollett Watteau. Chodowiecki, Meil, Menzel, Ostadewerk — Callot, Rembrandt, Schongauer u. a.

London. Bei Christie fand am 16. Juni eine Versteigerung von älteren Kunstwerken statt, bei dem für ein Frauenporträt von Romney 148400 M. bezahlt wurden. Weiter brachten: Hobbema »Mühle am Fluss« mit Vieh und Figuren, die Adrian van de Velde gemalt hat, 131440 M.; J. Russel, Porträt der Miss S. D. Chambers, 1798, 34980 M.; J. M. Nattier, »Hofdame Ludwig XV.«, 32860 M.; P. de Hooch, holländisches Interieur, 22260 M. (1800: 185 Gulden); Rembrandt, Herrenporträt, 13145 M.; Gainsborough, Porträt David Garricks, 12720 M.; G. Morland, »Stallthüre«, 11235 M.; J. Russel, »Oberst Eidingtoun und Gemahlin«, 10600 M.; G. Romney, »Porträt der Herzogin von Sussex«, 10600 M. ∞

VERMISCHTES

Mailand. Seit der Wiederherstellung des Appartamento Borgia ist in Italien nichts so Bedeutungsvolles für die Erhaltung der Monumente des Quattrocento geschehen wie der Durchbau und die völlige Neueinrichtung des Sforza-Kastells in Mailand. Francesco Sforza baute das Schloss auf den Trümmern der Burg der Visconti im Jahre 1450; unter der kurzen Herrschaft des Galeazzo Maria wurde das neue Kastell im Innern ausgeschmückt, unter Ludovico il Moro wurden hier die glänzendsten Feste gefeiert. Im Jahre 1499 lieferte Bernardino da Corte die Festung den Franzosen aus; von 1336—1706 stand das Herzogtum von Mailand unter spanischer Herrschaft und im Jahre 1707 bemächtigte sich Eugen von Savoyen Mailands. Als Bonaparte fast hundert Jahre später das Kastell erobert hatte, bat ihn die Bürgerschaft Mailands, »den lezten Rest der Tyrannis« dem Erdboden gleich zu machen. Aber schon nach drei Jahren setzten sich die Österreicher wenigstens für kurze Zeit wieder in den Besitz des Kastells. Nach dem Fall Napoleons wurde das Schloss der Sforza eine österreichische Kaserne, aber durch die Schlacht von Magenta wurde Mailand befreit. Seit dem Jahre 1886 ist man dann mit Plänen einer Rekonstruktion des Kastells beschäftigt gewesen, und seit dem Jahre 1893 war man an der Arbeit, den Riesenbau zu einem Archiv und Museum einzurichten. Das letztere wurde dem Publikum im Mai 1900 geöffnet. Es enthält vor allem das Museo Archeologico und die Pinakothek mit einigen ausgezeichneten Bildern des Ambrogio da Fossano, des Gianpietrino, des Beltraffio, des Correggio, des Antonello da Messina und anderer. Luca Beltrami, welchem Mailand die Restauration des Kastells verdankt, ist gleichzeitig auch beschäftigt gewesen, den grossen Komplex von Kirche und Kloster von S. Maria delle Grazie wieder herzustellen, der sich vor wenig Jahren noch in ganz verwahrlostem Zustande befand. Man hat bei dieser Gelegenheit einige dekorative Fresken an Hochwänden und Gewölbe der Kirche entdeckt, aber die Fortführung der Arbeit ist zur Zeit eingestellt. Doch ist die Wiederherstellung wenigstens eines der herrlichen Klosterhöfe Bramantes bereits vollendet. Endlich wurde auch im Museo Poldi-Pezzoli eine Neuordnung vorgenommen, und hier ist vor allem die Mailänder Schule in einem Saal mit reichlichem Licht aufs beste aufgehängt worden. Für die Neuordnung der Brera sind wenigstens die Vorbereitungen schon getroffen, und wenn man sich einmal entschliessen wird, auch in der Ambrosiana Ordnung zu schaffen, so bleiben zunächst für die Pflege der Denkmäler Mailands keine Wünsche mehr offen. *E. St.*

Unbekannte Handzeichnungen Michelangelo's. F. von Marcuard giebt demnächst bei der Verlagsanstalt Bruckmann in München die Zeichnungen Michelangelo's im Museum Teyler zu Haarlem heraus. Diese kunstgeschichtlich höchst wichtige Publikation wird auf 24 Tafeln 29 Facsimile-Reproduktionen der bisher ganz unbeachteten Zeichnungen enthalten, während ein begleitender, reich mit Autotypien illustrierter Text die Nachweise über die Verwendung der Zeichnungen bringt.

Berlin. Im Jahre 1901 dürfte das *Werk über das deutsche Bauernhaus* zum Abschluss gelangen. Für dieses, vom Verbande deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine begonnene Unternehmen, das von diesem wegen Mangel an ausreichenden Mitteln nicht zu Ende geführt werden konnte, ist zum nächstjährigen Reichshaushaltetat wieder eine Forderung eingebracht worden.

Berlin. Der Verein für Original-Radierung, der im Jahre 1885 von Professor G. Eilers begründet wurde, hat auf der Weltausstellung in Paris die goldene Medaille erhalten.

Der Verein verteilt demnächst das 15. Jahresheft an seine Mitglieder; Mitarbeiter dieses Heftes sind: Eichmann, Eilers, Genzmer, Henseler, Hoffmann-Fallersleben, Sandrock und Schlabitz.

Anmeldungen zum Beitritt als Mitglieder des Vereins nimmt jederzeit entgegen: Paul Bette, Charlottenstr. 96.

Inhalt: Das neue Künstlerhaus in Leipzig. — Weizsäcker, Katalog des Städelschen Instituts. — Pigmentdrucke der Grossherzogl. Gemäldegalerie in Karlsruhe. — Mitglieder der Kunstausstellungs-Kommission 1901. — Prof. Henry Thode. — Brüssel, Rubensautographen; Flüelen, Wandmalereien. — Athen, Palast der Mykenischen Epoche. Konstantinopel, Ausgrabungen auf Kos; Tunis, Römisches Kastell. — Berlin, Preisausschreiben für ein Bilderbuch, Wien, desgl., für eine allegorische Gruppe. — Berliner Brief; Kiel, Erweiterung des Thaulowmuseums. — Auktionen bei Lepke, Boerner, Heberle und [illegible]. — Mailand, Neueinrichtung des Sforza-Kastells; Unbekannte Handzeichnungen Michelangelo's, Das Deutsche Bauernhaus, Verein für Originalradierung. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 7. 29. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER MEISTER VON KÖNIGSLUTTER IN ITALIEN.[1])

In seinem grundlegenden Buche »Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter« fasst M. G. Zimmermann sein Urteil über den Meister Nikolaus, den Schöpfer der Portalbauten am Dom in Ferrara, am Dom und an S. Zeno in Verona (S. 84 f) dahin zusammen, dass jener in der Betonung des Gegenständlichen sich den älteren, stark nordisch fühlenden Bildhauern, besonders dem Meister Wilhelm in Modena eng anschlösse, dass er aber in der gleichzeitigen Beherrschung des Formalen sich als der erste wirkliche Italiener bekunde. In der That wird man durch seine Werke — so ausschliesslich italienisch ist ihr Gesamteindruck — in formaler Beziehung nicht an deutsche Denkmäler erinnert, wie dies noch bei den Reliefs Wilhelms der Fall ist. Und doch lassen sich bei näherer Prüfung die engsten Beziehungen zwischen diesen Vorhallen und deutschen Werken nachweisen, Beziehungen, die auf jene ein nicht weniger helles Licht werfen, wie auf diese: In der Werkstatt des Italieners Nikolaus ist ein hervorragender deutscher Meister als Gehilfe thätig gewesen, seinem Namen nach unbekannt, aber weithin berühmt durch sein Hauptwerk: der Meister von Königslutter, d. h. der Meister, der zunächst den plastischen Schmuck der Ostteile, des Kreuzgangs und des Löwenportals der dortigen Stiftskirche[2]) gearbeitet hat. Genau wie Nikolaus hat er unter die Säulen des erwähnten Eingangs kauernde Löwen, unter die Abschlussbogen im Kreuzgang sitzende Tragfiguren gestellt, und beide stimmen nicht allein in der allgemeinen Haltung, sondern auch in allen Einzelheiten, die Löwen selbst in jedem Büschel des Fells mit den Löwen und Greifen des Nikolaus, die eine der menschlichen Figuren selbst in den sonderbaren Falten am Ärmel mit der Figur unter der nördlichen Säule der Ferrareser Vorhalle überein. Die konsolenartigen Köpfe an der Chorapsis in K. sehen genau so aus, wie die an derselben Vorhalle, und der bekannte Jagdfries dort findet sein Vorbild am Veroneser Dom. Dass sich in den Rosetten an den Gewölben und der Chorapsis, in der Akanthusblattwelle an der letzteren, in den korinthisierenden Kapitellen der Kirche, wie des Kreuzgangs in K. ein Studium antiker Vorbilder zeigt, war längst beobachtet worden. An einer Eigenart lässt sich aber jetzt noch bestimmter nachweisen, in welcher Umgebung der Meister diese klassischen Formen kennen lernte. Sowohl in K. wie in Verona und Ferrara sind die Akanthusblätter nicht mit jener antiken Kühnheit im Überschlag dünn ausgearbeitet, sondern es legt sich auf das Hauptblatt zur Verstärkung von oben her ein zweites Blatt, so dass ein leerer Raum zwischen beiden zu liegen scheint. Man kann wohl auch sonst beobachten, dass die nur bossierten Akanthusblätter, die besonders im 11. Jahrhundert in Deutschland wie in den romanischen Ländern üblich waren, die Veranlassung zu dieser sonderbaren Abweichung von der Antike gaben. Aber genau solche Blätter, wie sie K. und die von ihm abhängigen Werke nördlich des Harzes zeigen, kommen sonst nur noch in den Portalbauten des Meisters Nikolaus vor. Die Übereinstimmung in allen diesen Dingen ist zu gross, als dass eine mehr oder weniger flüchtige Bekanntschaft des Meisters von K. mit den italienischen Werken zur Erklärung ausreichte. Der Deutsche hat vielmehr in der Werkstatt des Italieners selbst den Meissel gehandhabt, den Schlegel geschwungen. Dass trotz der Gleichheit der Einzelformen der Eindruck des Ganzen hier ebenso deutschromanisch, wie dort italienisch ist, kann nicht Wunder nehmen. Säulen von der Schlankheit, Reliefs und Profile von der Flachheit der italienischen wären aus dem Gesamtbilde, das die Kirche in K. bot, einfach herausgefallen. Leichter noch erklärt sich, dass der Meister von K. als Gehilfe in dieser Beziehung keinen Einfluss auf den Italiener ausgeübt hat. Und doch ist es mir noch sehr zweifelhaft, ob nicht im ein-

[1]) Ich gebe hier nur erst einige vorläufige Beobachtungen und behalte mir eine eingehende Untersuchung für später vor.

[2]) Vgl. meine Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig I, 209 ff.

zelnen manches, was wir der Eigenart des Italieners zuzuschreiben geneigt sind, auf die Rechnung des Deutschen kommt. In einem Kapitell am Veroneser Dom, dem südlichen der Vorhalle, spricht sich aber die deutschromanische Formgebung trotz Verwendung des Akanthusblattes ganz besonders unzweideutig aus. Hier ist der scheinbar leere Raum zwischen den beiden übereinander gelegten Blättern so gross, dass seitwärts noch je ein weiteres Blatt zum Abschluss nötig wird; dabei springt diese eigenartige Blättergruppe auf den vier Seiten des Kapitells weit vor und es muss zur Ausfüllung der vier leeren Ecken dazwischen je ein knollenartiges Blatt dienen. Von klassisch südlichem Formengeist ist hier nichts zu spüren. Zugleich aber würde das Kapitell, auch wenn seine deutsche Eigenart angezweifelt werden sollte, mehr noch wie die oben erwähnten Figuren und Ornamente beweisen, dass der Meister von K. thatsächlich in Verona und Ferrara gearbeitet hat. Denn genau dasselbe so verzwickte, durch und durch individuelle Kapitell kehrt mit allen seinen Einzelheiten je zweimal am Löwenthor und im Kreuzgang in K. wieder[1]), um dann im Gebiet des nördlichen Harzes noch weiterhin eine grosse Rolle zu spielen. Nur eine und dieselbe Hand kann dies Kapitell in Verona und in K. gearbeitet haben. Das zeigt allein schon der Umstand, dass weitaus die meisten nordharzischen Beispiele dieser Kapitellart, d. h. die, die nicht vom Meister von K. selbst herrühren, trotz aller Abhängigkeit von diesem auf den ersten Blick als Werke einer anderen Hand erkannt werden. Auch darf darauf hingewiesen werden, dass der deutsche Meister ausschliesslich unter dem Einfluss des Nikolaus steht, während andere Italiener ohne jede Wirkung auf ihn geblieben sind. Das künstlerische Verhältnis, das somit zwischen dem Deutschen und dem Italiener bestanden hat, ist für beide Teile gleich ehrenvoll und fruchtbar gewesen. Jeder hat seine Eigenart bewahrt, jeder dem andern, von dem er lernte, auch wieder reichlich gegeben. Denn auch das doppelte Akanthusblatt, dessen sich Nikolaus, so weit ich sehe, ausnahmslos bedient hat, lässt eher auf einen deutschen Erfinder, als auf einen italienischen schliessen. Die Bedeutung des deutschen Meisters, die schon angesichts des plastischen Schmucks der Stiftskirche zu K. so klar hervortritt, lässt sich aber doch erst voll ermessen, wenn man beobachtet, wie dieses herrliche Werk den Ausgangspunkt für eine neue, ausserordentlich fruchtbare dekorative Schule in Niedersachsen gebildet hat, auf die ich hier nicht näher eingehen kann.

Dagegen muss ich schon in dieser vorläufigen Besprechung noch die zeitlichen Verhältnisse berühren. An Meister Nikolaus' Ferrareser Vorhalle steht die Jahreszahl 1135, nicht allerdings als die der Erbauung der Vorhalle selbst, sondern als die der Grundsteinlegung der ganzen Kirche. Aber es liegt nahe, sie doch mit Zimmermann auch für die zeitliche Ansetzung der Vorhalle zu verwerten. Das ist jetzt aber nicht mehr möglich. Die oben erwähnten Übereinstimmungen zwischen Ferrara-Verona und K. sind so gross, dass wir die betreffenden Teile der Stiftskirche in K. unmittelbar auf die italienischen Vorhallen folgen lassen müssen. Die Stiftskirche ist allerdings gleichfalls 1135 begonnen worden; aber Chor und Querhaus, Löwenportal und Kreuzgang gehören erst einer zweiten Bauperiode an, und diese lässt sich zeitlich ganz genau festlegen. Ihr Beginn liegt vor dem Jahre 1186. Denn jenes Kapitell mit den vierfachen Akanthusblättern kehrt, vermutlich von der Hand des Meisters von K. selbst, in der Michaeliskirche zu Hildesheim und, von der Hand eines Schülers desselben, am Chor der Neuwerkskirche in Goslar wieder, und der Umbau der ersten, dem die herrlichen Säulen angehören, ist ebenso wie der Bau der östlichen Teile der zweiten in dem genannten Jahre geweiht worden. Andrerseits haben sich bei der Herstellung des Doms in Braunschweig, den Heinrich der Löwe 1173 begann, an dem aber im übrigen der Meister von K. nicht beschäftigt war[1]), Reste einer Akanthusblattwelle gefunden, die von den Chorschranken herrührt, und die sich vollkommen mit der am Chor in K. deckt. In den siebziger und achtziger Jahren muss also der Meister in K. u. s. w. thätig gewesen sein. Die Vorhallen in Ferrara und Verona gehören daher auch erst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an, und es ist wahrscheinlich, dass nun auch die Reliefs des Meisters Wilhelm in Modena nicht unerheblich später anzusetzen sind, als der in der Künstlerinschrift genannte Beginn des Dombaus (1099).

P. J. MEIER.

BÜCHERSCHAU

Eduard Flechsig, Cranachstudien. 1. Teil. Mit 20 Abbildungen. Leipzig, 1900, K. W. Hiersemann.

Ein wichtiges Buch. Nicht bloss wegen des Meisters als Künstler selber, als auch durch die Streiflichter, die auf die Verhältnisse überhaupt des damaligen Deutschlands fallen. Denn Cranach war eben ein Künstler, der nicht bloss eine umfassende Thätigkeit an sich entfaltete, sondern auch in mannigfachen Beziehungen zu Fürstenhöfen und den geistigen und weltlichen Strömungen der Reformation stand.

Die Kenntnis des Materials von Seiten Flechsig's ist eine bedeutende. Dies ist um so mehr anzuerkennen, als gerade bei Cranach eine so überaus grosse Anzahl von Werken in Frage kommt. Durch diese Fülle war Cranach einesteils ausserordentlich in den weitesten Kreisen bekannt und zeigte doch wieder auch bei den Kunsthistorikern ein getrübtes Bild. Sehr wesentlich hat zur Klärung die vorjährige Ausstellung beigetragen, und sehr wesentlich auch wirken die eingehenden und scharfsinnigen Untersuchungen unseres Schriftstellers zur Ziehung bestimmterer Umrisse mit.

Warum der Künstler nicht ursprünglich Müller geheissen habe, sehe ich nicht ein. Nach Warnecke's Mitteilungen (Lucas Cranach der ältere, Görlitz 1879) kann man doch füglich diese Thatsache nicht mehr bezweifeln. Dass etwa »Müller« ein aus »Maler« entstandener Irrtum sei, hat Warnecke überzeugend zurückgewiesen.

[1]) Vgl. a. a. O. S. 213 und Taf. XXIV.

[1]) Dagegen war dies bei der Burg Dankwarderode der Fall, für die wir leider keine Zeitangaben besitzen.

Flechsig's Buch gliedert sich in fünf Teile: I. Die Holzschnitte und Kupferstiche Cranach's bis 1522; II. Die Tafelbilder Cranach's bis 1522; III. Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung; IV. Die Cranachausstellung in Dresden; V. Verzeichnisse.

Wichtig sind die Ausführungen Flechsig's zum I. Teil. Er tritt, wofür ich mich ja auch ausgesprochen habe, für Cranach's Urheberschaft an den beiden Holzschnittkreuzigungen, von denen die eine die Jahreszahl 1502 trägt, ein. (Vgl. Kunstchronik vom 28. Dezember 1899). Sehr bemerkenswert sind seine Mitteilungen über die verschiedenen Etats und Signaturen der Holzschnitte. Unter anderem beweist er, dass der hl. Christoph und die Venus mit Amor, die mit 1506 vordatiert sind, vielmehr aus dem Jahre 1509 stammen. Über die Schlangenformen und die sächsischen Wappen bringt er Ausschlaggebendes bei. Von den Kupferstichen streicht Flechsig das Bildnis Luther's in einer Nische und das des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg (Lippmann 63 und 64) als eigenhändige Arbeiten Lukas Cranach's. Ist der Kupferstich, Friedrich der Weise den hl. Bartholomäus verehrend, (Lippmann 57) wirklich von der Hand Cranach's selbst, oder nur nach einer Komposition desselben? Flechsig nimmt das erstere an, ich möchte jedoch das zweite vorziehen.

Was die Gemälde anbelangt, so tritt Flechsig für Cranach bei dem Schleisheimer Crucifixus von 1503 ein, der aus dem Kloster Attel südlich Wasserburg am Inn in Oberbaiern stammt, ebenso bei dem Porträt des Wiener Rektors Johann Stephan Reus, wozu er auf S. 284—286 einen interessanten Nachtrag bringt. Die vierzehn Nothelfer in Torgau von 1505 erkennt Flechsig gleichfalls mit vollem Rechte an. Ziemlich in die Nähe dieses Werkes, wenn auch vermutlich etwas später, gehört die Höllenfahrt und Auferstehung Christi in Aschaffenburg, die der Verfasser 1518—1520 setzt. Ich glaube, wer die Typen dieses Bildes genau und im einzelnen mit den Gemälden und Holzschnitten von 1505—1508 vergleicht, wird mir beistimmen. Der Wörlitzer Flügelaltar ist wohl auf 1507 und 1508 zu fixieren. Flechsig spricht sich gegen die Bezeichnung Cranach bei der Verkündigung der Augsburger Jakobskirche und den Kaufmann'schen Bildchen aus. Dieselben sind allerdings von Einer Hand; dass sie aber von Grünewald oder Cranach herrührten, habe ich nie geglaubt. Berechtigt scheint Flechsig's Annahme, dass die Zeichnung von 1519 in Feldsberg von derselben Hand sei.

Haben wir bisher den Ansichten unseres Autors fast durchaus Beifall zollen müssen, so weichen wir um so entschiedener von ihm in der »Pseudogrünewaldfrage« ab. Flechsig giebt in dieser Hinsicht gleichfalls eine Fülle von Material und interessante Winke, aber das Hauptresultat, dass nämlich Hans, der älteste Sohn Cranach's, in ganz hervorragender Weise an den Werken von 1516 an beteiligt sei, können wir nicht anerkennen. Dass Cranach eine vielbeschäftigte Schule hatte, dass in dieser fabrikmässig gemalt und kopiert wurde, dass er auch auf andere ihm ferner stehende nord- und mitteldeutsche Maler einen mehr oder weniger starken Einfluss ausübte, ist richtig, und es mag ja auch einmal sich eine bestimmtere Künstlerpersönlichkeit aus den Ateliergenossen entpuppen, obwohl es immer sehr bedenklich ist, bei solchen, die eben noch nach des Meisters Motiven und unter seiner Mithilfe arbeiteten, scharfumrissene Individualitäten zu unterscheiden: aber Hans Cranach kann es nicht sein. Ein Künstler, der schon 1520 das bedeutende Willibaldbild in Bamberg malte, kann nicht zur Zeit seines Todes (1537) als dem Vater in der Kunst nachstehend genannt werden, und der Ausdruck, dass er hingerafft worden sei »tenero sub flore juventae« passt doch sicher nur auf einen erheblich jüngeren und weniger ausgebildeten Mann, als ihn Flechsig annimmt. Ich fürchte, unser Verfasser hat einzelne Gepflogenheiten Cranach's und seiner Werkstatt zusammengestellt und danach einseitig die Gemälde verteilt. Dass z. B. das Bamberger Bild und der Christus am Kreuz in Augsburg nicht von dem alten Cranach gemalt seien, und dass dieselbe Künstlerhand die roheren Annaberger Altäre geschaffen, ist mir nicht verständlich. Ebenso glaube ich an einen Irrtum Flechsig's bezüglich der Titelblätter und Buchillustrationen, die er dem Hans zuschreibt. Hier scheint mir das *πρότερον* zum *ὕστερον* geworden. Statt entschlossen von den mit der Schlange bezeichneten Holzschnitten mit den Bildnissen Christian's II. von Dänemark (1523) auszugehen und danach Cranach's damaligen Illustrationsstil festzustellen, ist Flechsig erst am Schlusse zu ihm hingelangt und sucht auch hier den ominösen Hans.

In der IV. Abteilung behandelt der Verfasser die Cranachausstellung in Dresden.

Sehr erwünscht sind die Verzeichnisse, die hinten angehängt sind. Sie sind mit voller Genauigkeit gearbeitet.

Wilhelm Schmidt.

„Greek Terra-cotta Statuettes." By *Marcus B. Huisch.* London, John Murray.

Seitdem die Funde in Tanagra uns das Verständnis für die griechische Statuette gelehrt haben, und uns zu neuem Dank für die alten griechischen Meister verpflichteten, ist viel über den Gegenstand geschrieben worden. Unübertroffen bleibt jedoch noch immer das vortreffliche Prachtwerk von Prof. Dr. R. Kekulé von Stradonitz, Direktor an den Königl. Museen in Berlin, „Griechische Thonfiguren", das bekanntlich die schönsten und interessantesten Figuren wiedergiebt. Mr. Huisch hat, vom praktischen Standpunkte aus betrachtet, ein Buch geliefert, das man eine „Bibliographie der Statuette" nennen könnte. Insofern ist das Werk besonders wertvoll. Der Verfasser geht alle Phasen der bezüglichen Entwickelung, d. h. von der ägyptischen, assyrischen, phönizischen, cyprischen bis zur griechischen und römischen, durch, und seine Meinung über diesen Kunstzweig kann dahin näher festgestellt werden: „Exquisite und leicht zerbrechliche Wunder, an denen sich der zu Ende gehende und absterbende Genius Griechenlands noch in seiner letzten Lebensstunde erfreute."

Mr. Huisch behandelt sein Sujet wie ein Enthusiast, und da immer mehr Material zum Vorschein kommt (British-Museum hat jetzt einen ganzen Saal hierfür bestimmt), so war es dem Verfasser, der Jahre lang die eingehendsten Studien diesem Sonderzweige der Kunst widmete, auch möglich, Neues zur Sache zu sagen. So stellt der Autor namentlich Untersuchungen über solche Figuren an, die zwar den griechischen Typus aufweisen, aber in Spanien gefunden wurden. Wie es kommt, dass in Tanagra soviel Statuetten von Gottheiten an das Tageslicht gelangten, die dort keine Verehrung genossen und keine ihnen geweihten Tempel besassen, darüber erhalten wir keine genügende Aufklärung. Jedenfalls wurden zu jener Zeit, d. h. derjenigen Epoche, in welcher die Statuette den Verstorbenen ins Grab mitgegeben wurde, die alten Auffassungen über den Tod vollständig hinfällig. Mr. Huisch ist der Ansicht, dass der Verstorbene entweder hoffte, dass das geliebte Original einer schönen Frauenstatuette ihn im frohen Jenseits erwartete, oder ihm dorthin folgen werde. Die düstere Stimmung über alles, was mit dem Tode zusammenhing und jenseits des Styx lag, war entschieden einer heiteren Auffassung gewichen. Die Illustrationen in dem vorliegenden Buche sind sehr gut ausgewählt. Wenn in einer Nekropolis, wie der von Tanagra, so viel hübsche und niedliche Figürchen, im

Genrestil ausgeführt, gefunden wurden, so kann man wohl getrost mit dem Autor darin übereinstimmen, dass der Tod seine Macht und Schrecken verloren haben musste, und die Vorstellungen über Elysium, die Unterwelt und die bleichen Schatten eine totale Umwertung erfahren hatten. Die meisten der Figuren sind mit grosser Naturwahrheit, vollendeter Anmut und Zierlichkeit hergestellt. Auch einige entdeckte Fälschungen sind abgebildet.

O. v. Schleinitz.

KUNSTBLÄTTER

Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikationen, unter Leitung von *A. Schmarsow, A. Bayersdorfer, W. v. Oettingen;* Sekretäre: Dr. *Kautzsch*, Dr. *Pallmann*. Sechster Jahrgang 1900. Folio. (Durch A. Twietmeyer in Leipzig zum Preise von 20 M. für den Jahrgang zu beziehen).

Wiederum ein sehr reicher und interessanter Inhalt. An plastischen Werken eine Madonna aus den Domkurien in Mainz, die im Gesichtstypus an die Eva des Bamberger Portals gemahnt, in der reichen Gewandbehandlung aber das Studium der Antike zeigt (leider ohne Angabe der Grösse); zehn Bronzestatuetten des Amsterdamer Museums von Jacques de Gerines (Mitte des 15. Jahrh.); aus demselben Museum Michelangelos Bronzestatuette eines stehenden Jünglings. — Aus dem Gebiete der Malerei durchweg italienische Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine Krönung Giottinos in Assisi (von Vasari als sein Werk erwähnt); mehrere Werke Ambrogio Lorenzetti's, die wenigstens in der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle fehlen; Uccellos Malereien im Chiostro Verde, in schönen grossen Aufnahmen, dazu eine Kreuzigung der Pinakothek von Ravenna; von Melozzo eine Zeichnung, aufblickender Apostelkopf, die in den Uffizien für niederländisch gilt, ein Jünglingsbildnis, vermutlich nach einer seiner zerstörten Fresken im Vatikan kopiert, und ein Christusbild aus Città di Castello; das Bildnis der Caterina Sforza-Riario dürfte eher von Dom. Ghirlandaio als von Botticelli sein. Sehr interessant ist die Zusammenstellung von vier Bildern, zu denen noch eine Heiligenfigur in Berlin (Nr. 1141) kommt, unter dem Namen eines Meisters des Carrandschen Triptychons. Ausser letzterem Bilde sind es die bekannten Predellenbildchen der Casa Buonarroti, die rätselhafte Anbetung des Christkindes in Karlsruhe und ein Cassonebild in Montpellier. Den ziemlich befangenen, aber mit lebendiger Farbenfreude begabten Künstler möchten wir eher in das zweite als in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts versetzen als einen Zeitgenossen (und nicht Nachfolger) der Baldovinetti und P. degli Franceschi; er könnte auch die Stiche der „Sammlung Otto“ gezeichnet haben. *W. v. S.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Venedig. Freskenaufdeckung in der Frarikirche. Während in der Freilegung des Chores der Frarikirche eine unerklärliche Stockung eingetreten ist und gerade an dem Chörchen der Sakristei, welche Bellinis Meisterwerk, die Madonna enthält, Halt gemacht hat, werden im Innern der Kirche an den verschiedensten Stellen Fresken aufgedeckt. — Schon vor langer Zeit hat man, wie ich berichtete, die eine Wand des rechten Querschiffes vom Mörtel befreit und jenes von oben bis unten reichende prächtige Teppichmuster entdeckt, welches den schönsten Fond für die Graburnen der Wand bildet. Neuerdings hat man nun die Malereien, welche das reiche Grabmal des Jacopo Marcello umgeben, vollkommen freigelegt. — Marcello fand den Heldentod bei der Einnahme von Gallipoli in Calabrien 1484. Der auf Konsolen aus der Wand vorspringende Sarkophag ist von der Statue des Geharnischten gekrönt, von zwei reizende Wappen haltenden Knaben flankiert; das Ganze von einem Rahmensystem in Marmor abgeschlossen. All das hebt sich nun von einer in geradlinigem Abschluss gehaltenen, gemalten Umgebung. Oben schliesst ein von drei Wappen überragter Fries. Auf diesem ist der Triumph des Siegers dargestellt; Fussvolk, Reiter in prächtigen Gruppen umgeben einen hohen Triumphwagen. Seitlich sind auf den Pilastern, welche diesen Fries tragen, Kriegsgeräte zu schauen und Trophäen gruppiert angebracht; unten der entsprechende Sockel. — Nahebei über der Thüre, welche zum Klosterhofe führt, entdeckte man durch Entfernung einer grossen hölzernen Tafel, welche den bemalten Hintergrund für den sog. Sarg des Carmagnole bildete, den schönen Thorbogen selbst. Er ist reich mit Terracotten schönsten Stils geschmückt. Durch Freilegen der Fresken da und dort ist nun der Beweis geliefert, dass die ganze Kirche bis zu einer gewissen Höhe bemalt war und darüber das schöne Backsteingefüge sich zeigte.

DENKMÄLER

Berlin. In der *Siegesallee* sind wieder drei neue Gruppen enthüllt worden, von denen die des Markgrafen Johann II. von *Reinhold Felderhoff* zu den weitaus besten der ganzen grossen Anlage gehört. Sie ist in jeder Hinsicht eine Meisterleistung und steht hoch über der Nische des Kurfürsten Johann Cicero von *Albert Manthe*. Immerhin hält sich auch diese noch sehr gut und ist entschieden besser als manche der übrigen. Aber ganz traurig sieht es mit dem Denkmal des Markgrafen Ludwig des Römers von dem *Grafen Görtz* aus. Die Figur dieses Fürsten macht einen fast dilettantischen Eindruck, sie scheint, im Profil gesehen, hintenüberzufallen, die Bewegung des rechten Armes ist hölzern und erscheint recht gezwungen. Nicht glücklich ist endlich das Verhältnis zwischen Sockel und Standbild. Jedenfalls ist von allen bisher aufgestellten Nischen diese die am wenigsten erfreuliche. -r-

Wien. Ende des Monats November wird hier am Lugeck das *Denkmal Gutenbergs*, ein Werk des jungen Bildhauers *Hans Bitterlich*, feierlich enthüllt werden. Den die $3^1/_2$ Meter hohe Bronzefigur des grossen Erfinders tragenden aus poliertem Granit hergestellten Sockel schmückt ein Relief »post nubila phoebus«. Ein vom Schlaf erwachender Wanderer grüsst die aufgehende Sonne. Gutenberg selbst ist, die Hand auf eine Säule stützend, dargestellt in Schaube und Mütze. ∴

WETTBEWERBE

Dresden. Ein *Preisausschreiben* zur Erlangung von Original-Entwürfen für ein *Wohnzimmer*, das, im Grunde als Speisezimmer gedacht, für ein gutes Bürgerhaus ausreicht, erlassen die »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« (Schmidt & Müller). Die Entwürfe, die den eigenen Ideen des Künstlers entstammen müssen, dürfen noch nirgends veröffentlicht worden sein. I. Preis: 1000 M., II. Preis: 500 M., III. Preis: 300 M. Die Entwürfe sind bis spätestens zum 5. Januar nächsten Jahres einzureichen an die obengenannte Firma, Dresden-Striesen, Bärensteinerstr. 5. Das mit dem ersten Preis ausgezeichnete Zimmer soll ausgeführt auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1901 ausgestellt werden. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Zu den schon zahlreichen Ausstellungssälen ist jetzt noch einer hinzugekommen. *Jacques Casper* hat neben seinem Verlag von Radierungen nun auch einen »Kunstsalon« eröffnet. Gerade jetzt hat er wieder drei vortreffliche Radierungen herausgegeben, zwei von *W. Unger* und eine von *Krostewitz*. Die letztere, Crepuscule nach Jean Baptiste Corot, ist ausgezeichnet durch die fein wiedergegebene Abendstimmung und den warmen Gesamtton, durch die Weichheit der Übergänge und malerische Art der Zeichnung. Auch Unger's Radierung des Venuskopfes nach Giorgione ist ein Werk von hoher Vollendung. — Seinen alten wohlverdienten Ruf als Kunstkenner bewährt Casper nun auch durch das Geschick, mit dem er in seinen einfach aber elegant ausgestatteten Räumen eine Fülle von älteren und neueren Meisterwerken zusammengebracht hat. Zunächst fällt ein wunderschöner *Corot* auf, eine Landschaft bei »La Rochelle«. An uralten Bäumen vorbei sieht der Beschauer in die weite unbegrenzte Ferne, und wie stark auch der Gegensatz zwischen dem dunklen Vordergrund und dem lichten Hintergrund in die Augen fällt, doch hat der grosse Künstler auch hier jenen feinen zarten Gesamtton erzielt, der seine Werke gemeinhin auszeichnet. Ferner sieht man hier das Porträt eines jungen Mannes von *Joshua Reynolds*. Hell beleuchtet tritt aus dem dunklen Grunde der schöne jugendliche Kopf hervor, gleich anziehend durch Lebenswahrheit und Sorgfalt der Ausführung. Es ist sehr interessant, mit diesem englischen Meisterwerke zwei moderne deutsche zu vergleichen, den Kopf des Hamburger Bürgermeisters Petersen von *Max Liebermann* und den des »Dorfschulzen von Aibling« von *Wilhelm Leibl*. Der erstere ist mit einer unglaublichen Kühnheit hingestrichen, ist aber eine Charakterstudie voll sprühenden Lebens, und auch Leibl's Bildnis des alten blinden Dorfschulzen macht mit seiner gewaltigen Naturauffassung und den doch einfachen Mitteln der Malerei den Eindruck höchster Meisterschaft. Auch sonst sind noch einige Liebermann'sche Gemälde aus älterer und neuerer Zeit vorhanden, die fesselnde Vergleiche gestatten, ebenso einzelne seiner flott hingehauenen skizzenhaften und doch beinahe erschöpfenden Zeichnungen. Am meisten nimmt unter seinen Gemälden die Allee, durch deren dunkelgrüne Baumeswipfel Sonnenreflexe spielen, die Aufmerksamkeit des Beschauers gefangen.

Aus der Menge der übrigen interessanten Darbietungen des Saales möchte ich noch hervorheben das Bild eines jungen Mädchens von *L. v. Hofmann* aus dem Anfang der neunziger Jahre, das durch die einfache Anschauung des Lebens von manchen seiner späteren Arbeiten sehr vorteilhaft absticht', und einzelne Werke *Austen Brown's, John Constable's,* eine Tränke von *Troyon*, eine sehr gute Landschaft von *Thomas Gainsborough*, eine durch Feinheit des Tones ausgezeichnete holländische Landschaft von *A. Bauffe* und drei gute Arbeiten *A. J. Groenewegen's*. Auch »Hochsommer« von *Lesser-Ury* verdient wegen der trefflich bewältigten sonnig-schwülen Stimmung besondere Erwähnung. —

Sind es hauptsächlich Namen älterer Meister, die bei Casper die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, so glänzen bei *Bruno & Paul Cassirer* zwei ganz moderne Künstler mit Schöpfungen voll ausgeprägter Eigenart, *Louis Corinth*, den wir nun wieder zu den Unsrigen zählen dürfen, und *Walter Leistikow*. Einer allerdings aus älterer Zeit ist auch hier vertreten, ein noch lebender Mitkämpfer von Manet und den Seinen, der Franzose *Paul Cézanne*. Im Katalog ist seinen Arbeiten eine kurze Einleitung vorausgeschickt, und das allerdings mit vollstem Recht. Es wird darin ein Passus aus einem Essay Huysmans' citiert, der von warmer Verehrung des Malers diktiert ist. — Aber diese Anpreisung genügt doch nicht, um derartige Sudeleien geniessbar zu machen. In der That: »Die Landstrasse«, der »Winkel im Gehölz« sind nicht ohne farbenperspektivische Reize, und selbst in den geschmack- und kunstlosen Porträts und Harlekinbildern wie besonders den Stillleben offenbart sich ohne Zweifel ein starkes Farbengefühl, ein malerischer Blick. Aber immer noch muss man Kunst von Können herleiten, das blosse Gefühl allein, »die absolute Ehrlichkeit« thut es denn doch nicht. Darum verdienen diese von tollen Verzeichnungen wimmelnden Farbenergüsse nicht den Namen ernst zu nehmender Kunstwerke. —

Auch *Corinth* tritt vor uns hin in seiner breiten, wuchtigen, ich möchte sagen klobigen Art. Auch bei ihm kommt vor allem die *Farbe* in Betracht. Auch Corinth schmiert — das ist nicht zu leugnen. Aber, was thut das? — Seine Bilder sind doch Kunstwerke im feinsten Sinne, voll packender Lebenswahrheit. Und wie zeichnet er! Freilich nicht ängstlich, nein im Gegenteil mehr als kühn, mit scheinbar formlosem Strich die Form trefflich zur Anschauung bringend. — Hier zeigt er sich vor allem als Bildnismaler. Der alte behäbige Herr im altmodischen Lehnstuhl, oder der andere mit dem Kneifer — welch eine Fülle von Charakteristik spricht aus diesen Arbeiten! Nicht minder aus dem derben »Selbstporträt«, vor dem man sich sagt: ja, so muss der Maler aussehen, der so malt! nicht minder auch aus dem monoclegeschmückten jungen Manne, und aus dem wunderbaren »Bildnis meines Onkels«. Auch die alte, liebe, gute Tante aus der alten Zeit, die mitten unter ihrem urgemütlichen Hausrat urgemütlich dargestellt ist, jenes Bild, das schon im letzten Winter bei Keller & Reiner so viel Bewunderung erregte, ist wieder da, und dicht daneben eine junge Dame von sehr entgegengesetztem Naturell mit keck aufgehobenem Röckchen, das die feinsten Farbennuancen zum besten giebt, und mit viel quellendem Fleische von warmem Ton. »Elly« ist dieses »flotte« Bildnis genannt. Und auch das vornehmer gehaltene Bildnis der »Frau J.«, die im Garten sitzt, muss erwähnt werden wegen der Meisterschaft, mit der in diesem Bilde die verschiedensten Farbentöne trotz der breitesten ungekünstelten Mache zu schöner Ruhe vereint sind. —

Aber freilich — die Bedeutung einer bedeutenden Persönlichkeit zu erfassen und wiederzugeben, das scheint Corinth nicht so gut zu gelingen. Für feine Seelenmalerei sind seine Mittel doch vielleicht zu massig. Da ist ein Bildnis Gerhart Hauptmann's, das nicht entfernt dem Dargestellten gerecht wird; es erscheint wunderbarerweise trotz aller Keckheit der Malweise kleinlich und nicht einmal äusserlich sehr ähnlich. Letzteres ist auch bei dem Kopfe Max Liebermann's ganz und gar nicht der Fall; zwar ist dieses Antlitz sprechend, aber es ist doch nur eine Maske, aus der kein inneres Leben spricht. Im übrigen darf das trefflich gemalte, echt Corinthische Bild einer in paradiesischem Kleide auf dem Bettrande sitzenden, sonst recht wenig paradiesischen weiblichen Gestalt von erschreckender Hässlichkeit, und der »Schweinehof« nicht unerwähnt bleiben, der so naturwahr nachgeschaffen ist, dass man sich versucht fühlt, sich die Nase zuzuhalten! —

Und neben dieser ihr Ungestüm kaum bändigenden Kraftnatur erscheint nun mit Werken voll abgeklärter Schönheit der vornehme ruhevolle *Leistikow*. Es ist wie Sturm und Meeresstille. Beides imposant, beides grossartig. Eine überaus packende Stimmung weht uns an aus diesen meisterhaften Werken eines malenden Dichters. Denn Dichtungen sind diese Naturausschnitte, Dichtungen voll feinster Empfindung. Was für ein Zauber nimmt uns

gefangen, wenn wir diesen »Königssee in der Kolonie Grunewald« mit der über dem dunklen Wasser ausgespannten bläulich schimmernden Brücke mit der traumhaften Beleuchtung der Baumwipfel betrachten. Das ist ein Werk voll romantischer Poesie und doch der Wirklichkeit getreulich nachgeschaffen. Freilich nicht jedem ohne weiteres zugänglich ist dieser merkwürdige Teil des Sees; vom Boot aus hat ihn der Maler gemalt. Und fast von gleich starker, wenn auch anders gearteter Wirkung ist der »Märkische See«, über dem machtvoll getürmt die Wolken am Himmel hängen. —

Zum Strande des Meeres führt sodann der Maler. Er zeigt mehrere Bilder aus der Einsamkeit der Dünen und der Heide, die Zeugnis geben von schlichter monumentaler Auffassung der ewigen Grösse der Natur! Besonders »Abendsonne in den Dünen« nimmt Herz und Sinne ganz gefangen. —

Unter solchen Meistern der Malerei hat der Bildhauer, dem keine Farbe zu Gebote steht, gewiss einen sehr schweren Stand. Aber die Arbeiten von *Fritz Klimsch* bestehen nicht nur, sondern sie erhöhen noch den Reiz dieser Ausstellung! Er zeigt ein paar weibliche Bildnisse in Statuettenform, die von höchster Anmut und Frische sind, aber ebenso sehr fesseln seine Porträtbüsten. Schon die des Professor Woldemar Friedrich fällt, abgesehen von der sprechenden Aehnlichkeit, auf durch die sichere feinfühlige Art, mit der die Form nachgeschaffen ist; noch mehr aber ist letzteres der Fall bei den Marmorbildern zweier Damen, die bei aller modernen Auffassung und Durchführung etwas geradezu Klassisches haben. *P. W.*

VOM KUNSTMARKT

Venedig. Auktion Bevilacqua-la Masa. Die Versteigerung Bevilacqua-la Masa im Palazzo Pesaro hier ist beendet, soweit es sich um den Kunstbesitz handelte. Da der Gesamterlös einem wohlthätigen Zwecke dient, so gingen, trotzdem nicht viel Hochbedeutendes vorhanden war, die Preise sehr hoch. Die Gesamtsumme beläuft sich, den Verkauf der modernen Zimmereinrichtungen nicht mit inbegriffen, auf 265000 Lire. Von den Preisen welche für Gemälde erzielt wurden, seien nur einige hier angeführt. — Unter den wenigen besseren Bildern waren zwei Longhi, Familienscenen darstellend, welche der hiesige Principe Giovanelli für 5000 Lire erstand. P. Codde: 3000 Lire. Eine dem Gaudenzio Ferrari zugeschriebene kleine Madonna: 3200 Lire, eine Sta. Conversazione von Bonifazio, grosses sehr übermaltes Bild 2000 Lire. C. Roselli? 2000 Lire. Bildnis in Halbfigur Philipp II. von Spanien angeb. Coello: 2600 Lire. Eine alte Copie nach Tiepolo wurde als Paolo Veronese mit 1600 Lire bezahlt. Es ist Kleopatra dargestellt, welche beim bekannten Gastmahle die Perle in den Wein wirft (keine Figuren). Jean Breughel, Landschaft mit kleinen Figuren: 1050 Lire. Madonna des Marco Palmezzano: 1150 Lire. Porträt des Dogen G. Pesaro, dem Tintoretto zugeschrieben (obgleich der Doge 100 Jahre später regierte) wurde für das Städtische Museum gekauft. Weiter wurde für eine bekleidete Halbfigur, eine hl. Magdalena, welche Seb. del Piombo genannt war, obgleich sie eine Copie nach Lionardo, oder doch aus dessen Schule stammt, 3800 Lire bezahlt; für ein Bildnis eines Geharnischten v. Bronzino 1600 Lire. Die bekannte »Badende« des F. Hayez erzielte 1600 Lire. — Unter den Gegenständen der Plastik, Weberei, Stickerei etc. sei folgendes hervorgehoben: Vier Empirekandelaber in vergoldeter Bronze mit Figürchen gekrönt: 3000 Lire. Teppiche und Gobelins, unter welchen aber kein hervorragendes war, bewegten sich im Preise zwischen 2000 und 4000 Lire. — Ein 11 × 4,80 m. grosser Aubussonteppich ging auf 2300 Lire. Vier Marmorbüsten Venezianischer Dogen des vorigen Jahrhunderts: 1550 Lire; eine Cafaggiolo-Vase in Flaschenform: 1200 Lire. 16 geschnitzte und vergoldete Armsessel Louis XV. wurden mit 9900 Lire bezahlt. Ein siebenzehnter sollte dem städtischen Museum verbleiben und deshalb nicht im Preise emporgetrieben werden. Es gelang jedoch nicht der Kauflust zu wehren, bis ein von einer hochherzigen Triester Dame Beauftragter gleich 700 Lire bot mit dem Zusatze: »Als Geschenk fürs Museum«. Diese Rettung des schönen Armstuhles wurde mit lebhaftem Beifall von seiten des Publikums belohnt. —

Für das städtische Museum wurde ausserdem noch einiges erstanden: Ein Weihbecken in vergoldetem Metalle, voriges Jahrhundert, eine schöne orientalische Schärpe in Goldstickerei auf Seide; ein grosser Schrein aus Ebenholz mit Elfenbein- und Bronzeskulpturen zu 1000 Lire. — Für das sog. Bett des Dogen Pesaro(?), Arbeit des 17. Jahrhunderts, gingen nur 700 Lire ein. — Eine Anzahl chinesischer Porzellane und Majoliken aus Urbino wurden gut bezahlt. — Auch einiges Meissner Porzellan war vorhanden. Eine sehr seltsame Gruppe hatte als Hauptstück einen grossen Ziegenbock, auf welchem August der Starke mit dem Abzeichen der Schneiderzunft reitet. — Der Ziegenbock hat die Brille auf der Nase, das Bügeleisen und die Schere zwischen den Hörnern.

Nachdem nun noch der moderne Besitz der Erblasserin versteigert sein wird, steht der Palast, völlig seines reichen Inhalts entleert, der Stadtverwaltung Venedigs zur Verfügung. Möchte es nicht allzulange dauern, bis er seine schöne Bestimmung erfüllen kann, das prachtvolle Gehäuse der städtischen »modernen Galerie« zu sein und nach dem Willen der Erblasserin in allen seinen kleineren Räumen Malerateliers entstehen zu sehen, welche unentgeltlich an talentvolle, junge, unbemittelte Künstler vergeben werden sollen.

VERMISCHTES

Karlsruhe. Der 7. Nov. brachte für unsern Kunstverein ein Ereignis, dessen Bedeutung nicht nur unsere einheimischen Künstler und Kunstfreunde, sondern auch auswärtige Kunstkreise berührt. Es ist die Eröffnung des *neuen Kunstvereinsgebäudes.* Der kleine Raum hinter der Kunsthalle, in dem die Ausstellungen des Karlsruher Kunstvereins bisher veranstaltet worden sind, hat sich seit einer Reihe von Jahren als durchaus unzulänglich erwiesen und die Vereinsleitung in ihrer Thätigkeit in jeder Weise gehemmt. Die Räumlichkeiten des neuen Hauses sind nun über das Mass des unbedingt Notwendigen hinaus reichlich bemessen und ermöglichen dem Verein die freieste und vielseitigste Entfaltung seiner Bestrebungen. So konnte u. a. auch eine *Abteilung für Kunstgewerbe* eingerichtet und damit einer wichtigen Forderung unserer Zeit entsprochen werden. Der Architekt Herr Professor Friedr. *Ratzel* in Karlsruhe hat seine Aufgabe nach der künstlerischen und nach der praktischen Seite hin ausgezeichnet gelöst. Das Aeussere und Innere ist in frei behandeltem Barock gehalten. Was die künstlerische Ausstattung der Innenräume betrifft, so wurde nach dem weisen Grundsatz verfahren, mit *einfachen* Mitteln eine stimmungsvolle Wirkung zu erzielen und jede Ueberladung zu vermeiden. Die farbige und doch der Bestimmung des Gebäudes entsprechende, *decent* gehaltene Behandlung der Wände verleiht dem Raum einen vornehmen und intimen Charakter, ohne sich aufzudrängen und die aufgestellten

Kunstwerke in ihrer Wirkung zu beeinträchtigen. Die Gesamtanlage ist nach dem für den Besuch einer Ausstellung vorteilhaftesten Prinzip der Cirkulation durchgeführt, die eine bequeme Orientierung ermöglicht und eine Stockung bei starkem Verkehr verhindert. Aus einem Vorraum gelangt man durch die Flucht der für die Gemälde und Skulpturen bestimmten Zimmer: die Ober- und Seitenlichtkabinette und den grossen (roten) Oberlichtsaal in die Abteilung für Kunstgewerbe und von da wieder in den Vorraum zurück. Die reichliche Bemessung des Raumes — der grosse Saal ist an sich schon umfangreicher als das alte Kunstvereinslokal — gestattet ein vorteilhaftes Hängen der Bilder und einen ruhigen Genuss derselben. Auch für *gutes Licht* ist gesorgt. In einzelnen Kabinetten kann je nach Bedürfnis Seiten- oder Oberlicht hergestellt werden. So ist denn einem dringenden und alten Notstande endlich abgeholfen — es ist zu hoffen, dass nun auch die Bestrebungen der Vereinsleitung vom Erfolg gekrönt werden und in unsern Kunstverein wieder neues Leben kommt.

Es sei noch bemerkt, dass das neue Haus auf Kosten der Grossherzogl. Civilliste erbaut und dem Verein vom Grossherzog gegen eine geringe Miete überlassen worden ist. *K. Widmer.*

Berlin. Als Beirat für die von der Reichsdruckerei herzustellenden künstlerischen Arbeiten soll nunmehr eine aus 10—12 hervorragenden Fachleuten bestehende Kommission gebildet werden. Die Vorarbeiten für diese neue Einrichtung sind bereits soweit gefördert worden, dass sowohl die näheren Bestimmungen als auch besonders die Vorschläge bezüglich der zu ernennenden Mitglieder, zu denen auch die Direktoren einzelner Kunstinstitute gehören sollen, demnächst dem Kaiser unterbreitet werden können. -r-

Berlin. Die s. Zt. durch ruchlose Hand zerstörten Nebenfiguren in der Siegesallee sind nunmehr wiederhergestellt und an Ort und Stelle aufgestellt worden. -r-

Bremen. John Harjes, ein geborener Bremer, der seit mehr als 50 Jahren fern der Heimat seinen Wohnsitz hat, hat auf der Pariser Weltausstellung die beiden in Kupfer getriebenen Reiterfiguren von Maison angekauft und sie der Stadt Bremen zum Geschenk gemacht. Es sind genaue Nachbildungen der beiden Heroldsbilder auf dem Reichstagsgebäude zu Berlin. -r-

Venedig. Das Projekt, Venedig durch eine zweite Brücke mit dem Festlande zu verbinden, besteht schon seit Jahren, machte aber nur in letzter Zeit ausserordentlich viel von sich reden. Die vorhandene Brücke dient bekanntlich ausschliesslich dem Eisenbahnverkehr, diese zweite nun ist für Fuhrwerke aller Art und Fussgänger gedacht. Kürzlich nun teilte der Bürgermeister in öffentlicher Sitzung mit, »wie er mit dem Gemeindeausschusse weder nach der Seite der die neue Brücke Befürwortenden noch nach der der Gegner neigend, das erbetene Gutachten einer technischen Kommission, welche sich aus den bedeutendsten Fachmännern Italiens zusammensetzt, abwarten werde. Der Nichtbeeinflussung halber habe man beschlossen, die Namen der Kommissionsmitglieder geheim zu halten. Der Schmerzensschrei der hiesigen und auswärtigen Künstlerschaft: »Venedig in Gefahr!« sei ungerechtfertigt, denn es seien im Gegenteil in den letzten Jahren mehr als je die Meinungsäusserungen der Künstler bezüglich der Erhaltung alles wertvollen Alten respektiert worden und gar manches Erfreuliche zu berichten.« — Die gesamte Künstlerschaft, sowie alle die, welche Venedig in seiner jetzigen Gestalt lieben, sehen in dem Projekt der neuen zweiten Brücke allerdings eine grosse Gefahr für Venedigs Lokalfarbe, für sein gesamtes eigentümliches Leben, welches ihm jene unsagbare Anziehungskraft zu allen Zeiten verliehen hat. Es darf nicht vergessen werden, dass da, wo die Brücke auf der Nordseite einmünden würde, ein grosser Platz für Stallungen durch Niederlegung einer grossen Anzahl von Gebäuden geschaffen werden müsste. Diesem würden Verbreiterungen der Strassen, Ausfüllung der zunächst liegenden Kanäle folgen. Einmal hiermit begonnen, würde schwer zu sagen sein, wo man aufzuhören habe. Die Besitzer der Wagen und Pferde sowie die Velocipedisten würden erst dann zufrieden sein, wenn sie bis ins Herz der Stadt vordringen könnten; sie würden am liebsten auf dem Marcusplatze anhalten. Wer Venedig kennt, begreift, dass der blosse Gedanke hieran unausstehlich ist, aber den Verteidigern des Projekts nichts unüberwindlich scheint. — Fast noch wichtiger jedoch als die Einwände vom künstlerischen Standpunkte sind diejenigen vom gesundheitlichen. Es würde zu weit führen, auseinandersetzen zu wollen, welche unheilvolle Folgen die durch die Brücke veranlasste Stauung der Wasserbewegung, der starken Strömung von und nach dem Meere bei Flut und Ebbe für die Existenz der Stadt haben würde. — Die Lebensbedingungen könnten möglichen Falls den Einwohnern der Stadt entzogen werden; denn nur Flut und Ebbe, welche die kostenlose Selbstreinigung der Canäle vortrefflich besorgen, ermöglichen den Aufenthalt in der bis jetzt sehr gesunden Stadt. — Mittlerweile hat sich ein erbitterter Kampf für und wider entsponnen. Die einen glauben durch die Brücke Venedig zum grössten Aufschwung zu verhelfen, die andern, die mit Recht ihre Blicke nach dem Meere richten, und durch die Schiffahrt von diesem Venedigs Heil erwarten, sehen in dem Brückenprojekt ein Attentat auf Venedigs Vergangenheit und Zukunft. —

In der grossen Zeit Venedigs war eine hohe Strafe bestimmt für denjenigen, welcher im hohen Rate auch nur mit einer Silbe und unter irgend welchem Vorwande von einer Verkleinerung des Wasserbeckens, welches Venedig umgiebt, »der Lagune«, gesprochen haben würde. Man erkannte sie als Pulsader der Stadt. Eine freudige Erscheinung in Venedig ist, dass die Freude am schönen Alten mehr und mehr in Erscheinung tritt. Dem Architekten wird da und dort von Privaten gestattet, Wohnhäuser im alten Stile wieder herzustellen. So ist am Canal grande der Palazzo dei ambasciatori vom Verputze befreit worden, sowie von allem ihn Entstellenden und strahlt nun in alter Schönheit; auf dem Campo St. Maria formosa geschah das Gleiche mit einem kleineren Palaste der Frührenaissance. Gar schön heben sich nun die Skulpturen der Fenster und des Portals von dem Steinschnitte des schönen Ziegelbaues, der vom erstickendem Putze befreit ist. An der die Akademie in sich schliessenden aufgehobenen Kirche der Carità wurde eine von Herrn Goggenheim geschenkte Skulptur, eine Madonna, welche die Anbetenden mit ihrem ausgebreiteten Mantel beschützt, aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, angebracht. Ein Privatmann liess die ganze Freitreppe an der Kirche der Salute neu herstellen. Baron Franchetti jun. fährt fort, den Palast, Ca d'oro genannt, von allen Zusätzen befreit, im ursprünglichen Stile vollkommen herstellen zu lassen mit samt der Freitreppe im Hofe, von welcher sich noch Spuren vorfanden. — Conte Donà delle Rose richtet einen ihm gehörigen Palast (Michiel) als zugängliches Museum ein. *A. Wolf.*

François Comte de Théas de Thoranc.
Illustrationsprobe aus Heinemann, Goethe.

Inhalt: Der Meister von Königslutter in Italien. Von P. J. Meier. — Flechsig, Cranachstudien; Hutsch, Greek Terrakotta-Statuettes. — Kunsthist. Gesellsch. f. photogr. Publikationen. — Venedig, Freskenaufdeckung in der Frarikirche. — Berlin, Neue Denkmäler, Wien, Gutenberg-Denkmal — Berliner Salons. — Venedig, Auktion Bevilacqua. — Karlsruhe, Kunstvereinsgebäude; Berlin, Reichsdruckerei; Berlin, Siegesallee; Bremen, Geschenk eines Kunstfreundes; Brückenprojekte in Venedig. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 8. 6. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZWEI NEUE MEMLINGMONOGRAPHIEN

VON KARL VOLL.

Ludwig Kämmerer hat im vorigen Jahre in der bekannten Sammlung Knackfuss eine Monographie über Memling veröffentlicht, der vor kurzem eine umfangreiche Studie von *Franz Bock* (Düsseldorf bei Schaub 1900) über denselben Meister gefolgt ist. Kämmerer's Buch tritt sehr anspruchslos auf, hat aber in jeder Hinsicht den Vorrang, und so sei es, da es ohnehin das ältere ist, hier an erster Stelle besprochen.

Die Frage nach der Heimat Memling's darf jetzt im wesentlichen als abgeschlossen gelten. Von Abstammung ist er jedenfalls ein Deutscher. Wichtiger wäre es zu wissen, wo seine künstlerische Heimat liegt: ob er flämischer Künstler von reiner Tradition ist oder ob sich deutsche, speziell mittelrheinische Züge bei ihm nachweisen lassen; aber auch Kämmerer kann ausser der nicht gut haltbaren und auch nur mit aller Vorsicht lancierten Hypothese, dass die Arbeiten des Meisters der Glorifikation Mariae Jugendwerke des Memling sein möchten, nichts beibringen, was einen *sichtbaren* Zusammenhang mit deutscher Art ergäbe. In der That weist bei Memling die Technik und die gesamte Auffassung auf die Niederlande hin, der Art, dass er als Künstler völlig naturalisierter Niederländer gewesen ist. Freilich geht durch sein ganzes Schaffen ein mit dem klaren Selbstbewusstsein der flämischen Meister schwer vereinbarer Zug von Naivität. Es hat auch dem Referenten in Brügge immer geschienen, als ob Memling's Werke, wie sie leider so schlecht erhalten im Johanneshospital aufbewahrt werden, uns etwas von einem nie überwundenen Staunen erzählen, das den Künstler gegenüber den Herrlichkeiten des alten Flanderns erfüllt hätte, gerade als ob sie ihm von Haus aus fremd gewesen wären: aber das sind Imponderabilien, die kaum verdienen geäussert zu werden und niemals auch nur von fern in die Beweisführung eingreifen können.

Wenn nun Memling seinem künstlerischen Schaffen nach ein Niederländer ist, so erwächst die Frage: in welche und in wessen Schule gehört er? Bis jetzt hat man im Anschluss an Vasari ihn als einen Schüler des Roger van der Weyden betrachtet und das umsomehr, als die bekannte Stelle im Inventar der Statthalterin Margarete die Möglichkeit offen liess, dass Memling im Atelier Roger's gearbeitet hätte. Aber Vasari's Autorität ist in Bezug auf die Altniederländer sehr erschüttert worden und die Inventarnotiz ist so allgemein gehalten, und lässt vor allem das entscheidende Wort vermissen, das uns über Zeit und Umstände der Entstehung der von Memling an Rogers Altar gefügten Flügel unterrichten könnte. In unserer Kenntnis über Memling werden wir also auch von ihr nicht sehr gefördert. Es bleibt als einzige zuverlässige Grundlage nur das Studium der Gemälde selbst und da finden wir bei vorurteilsfreier Prüfung zunächst was die Farbe und ihre Behandlung anbetrifft, einen schwer zu übersehenden Zusammenhang mit der Pracht des Kolorits von Dirk Bouts. Eine Figur wie der heilige Laurentius in London erinnert in dem strahlenden und glitzernden Rot des Mantels vielmehr an den Meister von Löwen als an Roger, dessen Farbe so ebenmässig und so wenig pikant ist; das geht durch das ganze Werk Memling's durch bis zu den miniaturartig behandelten Stücken wie der Münchener Marienaltar, der farbig sehr nahe an Bouts streift. Aber gerade dieser Marienaltar wirft anderseits doch die Frage nach einem Zusammenhang mit Roger und noch dazu in sehr unbequemer Weise auf. Die Gruppe der anbetenden Könige hat in den Typen eine sehr fatale Ähnlichkeit mit Roger's Dreikönigsaltar der Münchener Pinakothek. Dazu kommt, dass die Darstellung Christi im Tempel auf Memling's kleinem Triptychon des Brügger Johannishospitals in sehr naher Beziehung zu der gleichen Scene auf Roger's Münchener Bilde steht. Man hat aus solcher Typenverwandtschaft bis jetzt gewöhnlich auf jene Gemeinsamkeit geschlossen, die Schüler und Lehrer zu verbinden pflegt; es stehen aber diese zwei Fälle, von denen, wie mir scheint, der erste überhaupt nur wenig be-

achtet worden ist, sehr vereinzelt da, die Rechte des geistigen Eigentums waren damals so wenig gesichert, und was wichtiger ist, der Anspruch auf Originalität war bei den Künstlern so gering, dass Gleichheit der Typen und Komposition recht gut durch Anleihe erklärt werden können und nicht mit Notwendigkeit auf Schulzusammenhang hinweisen. Kämmerer hat nun zwar daran festgehalten, dass Roger der Lehrer des Memling gewesen sei, aber es ist ihm doch nicht entgangen, dass Memlings Kunst nicht allein von dem Brabanter Meister ausgegangen sein kann. Er setzt einen starken Einfluss des Hugo van der Goes voraus, und wirklich ist im geistigen Habitus seiner Madonnen und in der Verwendung des Raumes als Kompositionsmittel die Verwandtschaft mit Goes sehr einleuchtend. Da nun Goes in seinen Altersverhältnissen dem Memling näher steht als diesem Roger gestanden hat, so ist eine Beziehung zwischen dem Genter und dem Brügger Maler recht wohl möglich. Kämmerer versteift sich übrigens nicht darauf, Memling als den Schüler des Goes im eigentlichen Sinne des Wortes anzusehen, derart, dass jener vielleicht aus Roger's Atelier in das des Goes gewandert sei, sondern Kämmerer spricht nur von einem allgemeinen Einfluss und ich glaube, dass er die Stellung Memling's in der altniederländischen Kunst in der That sehr gut angegeben hat, wenn er ihn, den letzten Grossen, nicht ohne alle Vermittelung aus dem Atelier eines der Schulbegründer kommen lässt. Auch der Referent möchte seine Ansicht, dass Memling's Art entwickelungsgeschichtlich am besten aus der des Bouts zu erklären sei, nicht ohne den Vorbehalt geben, dass er eine direkte unmittelbare Nachfolgerschaft für unwahrscheinlich hält.

Was die Entfaltung von Memling's Kunst betrifft, so haben wir zum Glück genügend sichere Daten, um von dem Altar beim Herzog von Devonshire beginnend die einzelnen Etappen bis mindestens in die Mitte der achtziger Jahre hinein feststellen zu können, und Kämmerer hat in geschickter Weise auf der gesicherten Basis seine Gliederung des Werkes aufgebaut. Was er sich über die einzelnen Werke denkt, möge man bei ihm nachlesen, hier seien, jedoch ohne Nörgelei, verschiedene Punkte erwähnt, wo der Referent anderer Meinung sein zu dürfen glaubt.

Kämmerer citiert bei der Frage, warum Memling in die Niederlande ausgewandert sei, den Konrad Witz von Basel als einen Schüler der niederländischen Kunst und bei der Wiener Kreuzigung des Pfenning, den er im Anschluss an Thodes kaum haltbare Theorie einen Nürnberger nennt, beruft er sich auf das bekannte Motto: «als ich chun», um Pfennings Zusammenhang mit Jan van Eyck darzuthun. Die zwei Beispiele scheinen mir nicht gut gewählt zu sein. So überraschend bei Witz das um zwei Jahrhunderte verfrühte Lichtstudium uns auch sein mag: wir haben keinen Grund, es aus niederländischer Kunstübung abzuleiten; denn es findet sich die eigentümliche, von jedem Bedacht auf schmückende Wirkung entfernte Behandlung des Lichtes und Raumes, in der wir doch die eigentliche Bedeutung des Witz sehen müssen, weder bei Eyck noch bei irgend einem anderen Altniederländer auch nur annähernd so verständig aufgefasst und konsequent durchgeführt. Aehnlich wird wohl der Fall bei Pfenning liegen, der jedenfalls nicht zur Nürnberger Schule gehört und dessen Wiener Kreuzigung vom Jahre 1449 keine nachweisbaren Beziehungen zu den Niederländern aufweist.

Wir werden uns doch einmal entschliessen müssen, das alte Schlagwort vom Eyckischen Einfluss auf die gesamte gleichzeitige germanische Kunst fallen zu lassen. Wir kommen auf diese Weise nicht vorwärts und es scheint dem Referenten, dass die unbefangene Konstatierung des Charakters jeder einzelnen Lokal- oder Landschule die wichtigste Aufgabe wäre. Wenn der Besitz am eigenen, selbsterrungenen Können und Verstehen bei jeder einzelnen Schule feststeht, dann erst wird man auch das Verhältnis zu den fremden Künstlern und Stilen ins Auge fassen und richtig würdigen können. Es geht aber nicht gut an, jede halbwegs naturalistische Regung diesseits der Alpen im 15. Jahrhundert aus Eyckischem Einfluss zu erklären, da wir doch wissen, dass das ganze kultivierte Europa damals von ausgesprochenem Neuerungsdrang und scharfforschendem Natursinn erfüllt gewesen ist.

Die Porträts, die man dem Memling zuzuschreiben pflegt, sind unter sich recht wenig durch Stilgemeinsamkeit verbunden. Kämmerer hat sich begnügt, die besten unter ihnen auszuwählen und liess sie ihm, während doch, abgesehen von der künstlerischen Qualität, auch stilistische Eigentümlichkeiten in Betracht kommen. Der Referent glaubt, dass unter der schon bemerkenswert kleinen Liste, die Kämmerer für echt hält, sich noch einiges fremde Gut befindet. Er sieht z. B. zwischen dem prachtvollen Bildnis bei Baron Oppenheim in Köln und dem Frankfurter männlichen Bildnis gar keinen persönlichen, künstlerischen Zusammenhang. Das Kölner Stück wird wohl zweifellos ein echter Memling sein, das Frankfurter und ein nahe verwandtes kürzlich für Berlin erworbenes Bildnis sind in der Formbehandlung viel schärfer, härter, beruhen viel mehr auf der Zeichnung und geben die Modellierung viel flacher und knapper, als dass sie füglich mit dem Kölner Porträt und dem durchaus entsprechenden Nieuwenhoven von Brügge als Werk des gleichen Künstlers genannt werden durften. Sie scheinen mir einen etwas älteren Stil zu repräsentieren; übrigens stehen sie an künstlerischem Wert den gesuchtesten Bildnissen durchaus nicht nach.

Sehr berechtigt ist der leise Zweifel an der Authenticität des bekannten kleinen Diptychons der Galerie Chantilly. Kämmerer hätte sogar weiter gehen und das Altärchen ganz aus Memling's Liste streichen dürfen. So nett es in der Erfindung auch ist, so öd ist die Ausführung, wie denn überhaupt die alten Niederländer der Sammlung Chantilly dem Referenten allzu hoch eintaxiert zu sein scheinen.

Wenn Kämmerer bei der Besprechung von Memling's jüngsten Gericht herkömmlicherweise an den Beauner Altar des Roger erinnert, so hat er gewiss

Recht; aber er gebraucht einen gefährlichen Ausdruck, wenn er sagt, dass Roger in dem Beauner Altar den Typus aufstellte, der für die Folgezeit Geltung in der Darstellung des jüngsten Gerichtes behalten sollte. Es ist allerdings wahr, dass in der niederländischen Malerei uns dieser Typus zum erstenmale im Beauner Altar begegnet, aber nichts berechtigt uns zu der Annahme, dass er von Roger geschaffen oder auch nur nennenswert modifiziert worden sei. Das Schema gehört durchaus der mittelalterlichen Cyklenbildung an. Wir verfälschen unsere Vorstellung über den uns ohnehin so wenig bekannten Roger in verhängnisvoller Weise, wenn wir ihn als einen Erfinder und Mann von kühnen neuen Ideen betrachten. Er hat, im Gegensatz zu Jan van Eyck, noch sehr viel mittelalterliche Empfindung bewahrt und steht so recht als ein typischer Übergangskünstler vor uns, der einsichtig und begabt genug gewesen ist, das gute Neue in sich aufzunehmen, aber zu wenig eigene schöpferische Kraft besessen hat, um nicht noch sehr vieles vom Alten beizubehalten.

Den betenden Hieronymus der früheren Sammlung Schubart nimmt Kämmerer noch als echten Memling; bei der vielfältigen Untersuchung, die das hübsche, aber eigentlich doch recht langweilige und dürftige Bild gelegentlich der Auktion Schubart erfahren hat, fand es mit Recht wenig Anklang. Es gehört in die Schule Memling's, ohne aber auch nur den Wert einer Atelierarbeit beanspruchen zu können.

Kämmerer setzt die Bedeutung des Ursulaschreines wohl zu hoch an, wenn er schreibt, dass aus ihm die Tugenden von Memling's Kunst am hellsten hervorleuchten. Die reizvolle Gemütlichkeit des Künstlers spricht sich ja hier zwar nicht besser, aber auffallender aus als sonst; aber die Ausführung, die obendrein kaum in allen ihren Teilen von Memling herrührt, ist doch nicht von solcher Bedeutung, dass der Schrein so bevorzugt werden sollte. Lieblich und entzückend wie dieses Reliquiarium nun einmal ist, spielt es im Werke Memling's doch keine hervorragende Rolle und auch auf seinem eigensten Gebiet, der menschlich anmutigen Erzählungskunst, wird es von dem Münchener Marienaltar nicht nur erreicht, sondern übertroffen.

Mit Recht scheidet Kämmerer die bekannten Strassburger Miniaturen aus Memling's Werk aus. Es sei gestattet, hier auf ein kleines ähnliches Stück, eine Undine darstellend, hinzuweisen, das sich im Museum von Douai befindet und in nahem Zusammenhang mit der Strassburger Serie steht.

Anlässlich der Figuren von Adam und Eva zieht Kämmerer einen interessanten Vergleich zwischen ähnlichen Arbeiten der altniederländischen Malerei. Wenn ich ihn recht verstehe, nimmt er dabei den grossen Altar im Prado, der früher als echter Roger betrachtet worden ist, auch noch als ein Originalwerk.

Dem gegenüber darf wohl wieder darauf hingewiesen werden, dass man schon lange von dieser Annahme zurückgekommen ist. Der ganze Altar und die Figuren von Adam und Eva im besondern sind ganz insipide Handwerkerleistung, die in einer Parallele, wo Originalwerke des Jan van Eyck, des Hugo van der Goes und des Memling untereinander verglichen werden, nicht in Betracht kommen kann.

Kämmerer's Monographie erhebt keinen Anspruch darauf, die zahlreichen Fragen, die mit dem letzten Klassiker der altniederländischen Malerei verbunden sind, abschliessend zu beantworten. Aber sie ist, obwohl für ein grosses Publikum berechnet, doch auch für den Fachmann im engsten Sinn des Wortes von Wert und Interesse, weil sie den Stand der gegenwärtigen Forschung in gewissenhafter und selbständiger Durcharbeitung giebt. Wenn der Referent nun dem scheinbar populären Werk den Rang einer wissenschaftlich beachtenswerten Abhandlung lässt, so bedauert er dagegen, dieses nicht thun zu können gegenüber einer anderen, eben erschienenen Memlingmonographie, die sich in den Allüren der peinlichsten wissenschaftlichen Kritik ergeht, aber noch sehr unreif ist. Franz Bock gab auf 201 Seiten »Memlingstudien« heraus, die sich ein bischen mit allen aktuellen Fragen der Altniederländer befassen, und dabei des Memling zwar auch ausführliche Erwähnung thun, aber eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Meister doch vermissen lassen. Bock hat allerdings in sehr anerkennenswertem und erfolgreichem Eifer die gesamte alte und neue Litteratur über Memling zusammengetragen, so dass sein Buch in bibliographischer Hinsicht alles Lob verdient; aber die Fragen der Malerei des 15. Jahrhunderts sind nun einmal der Art, dass sie mit dem Studium der Fachlitteratur und der Photographien allein, ohne Kenntnis der Originale nicht zu lösen sind. Bock sagt in der Einleitung, dass er »zeitlich und örtlich gebunden nicht alle in Betracht kommenden Bilder, die über ganz Europa verstreut sind, durch Anschauung kennen lernen konnte«. Daraus soll ihm auch kein Vorwurf gemacht werden; aber es fehlt dem Referenten die Möglichkeit, einen triftigen Grund dafür anzusehen, dass Bock ein Buch über eine Materie schrieb, die er nur sehr unvollkommen kennt und gar nicht beherrscht. Es ist nämlich sehr euphemistisch ausgedrückt, wenn Bock sagt, dass er nicht alle Bilder kennt, die hier in Betracht kommen. Er kennt eben nur den grössten Teil derer, die sich in deutschem und niederländischem Besitz befinden; die Menge derer, die in Frankreich, England, Spanien, Italien und Österreich sind, blieben ihm jedoch fremd, und diese sind doch nicht nur durch ihre grosse Anzahl von höchster Wichtigkeit.

In der Einleitung setzt sich Bock meistens in zustimmender, häufig auch in ablehnender Weise mit dem Referenten über dessen im vorigen Jahre in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung veröffentlichte Besprechung von Kämmerer's Monographie auseinander. Ich muss leider bekennen, dass mich Bock's Zustimmen nicht zu bestärken und dass mich sein Einwand nicht zu bekehren vermag. Ungerührt durch Beifall und ungekränkt durch Widerspruch verzichte ich hier auf weitere Diskussion; denn Bock's Mangel an Autopsie macht es mir unmöglich, mit dem Verfasser der »Memlingstudien« über Bilder zu sprechen, die er nicht gesehen hat.

Der Titel des Buches ist sehr vorsichtig gewählt; er verpflichtet den Verfasser zu nichts und lässt ihm gegen den Vorwurf der Unvollständigkeit und Zusammenhangslosigkeit die Thüre offen. Bock hat nun, wie mir scheint, doch ein wenig auf die Vorzüge gesündigt, die der bequeme Titel mit sich bringt. Die ersten 51 Seiten sagen uns rein nichts Neues. Sie geben eine, reichlich mit Abschweifungen versehene Aufzählung und Besprechung der Quellenschriften und Urkunden, wobei die scharfe aber doch wohl übereifrige Polemik gegen die in der That etwas schwache Autorität des Morellischen Anonymus rühmend anzuerkennen ist. Sehr viel thut sich Bock darauf zu gut, dass er die Kopie der Notiz des Doppere, die Memling's Herkunft aus dem Mainzischen so sehr wahrscheinlich macht, nicht für so wertvoll hält wie ein Taufzeugnis. Er weist sehr nachdrücklich darauf hin, dass wir eben doch keine »positive Gewissheit über Ort und namentlich Zeit seiner Geburt« haben. Wusste man das nicht schon längst, und wird durch die Ungewissheit etwas daran geändert, dass wir Memling mit Sicherheit als einen Deutschen ansprechen dürfen? Noch unnötiger war es wohl einige Seiten auf den Nachweis zu verwenden, dass Memling nicht Hemling hiess. Die Wissenschaft hat doch wirklich etwas Besseres zu thun, als schon verrichtete Arbeit immer wieder zu unternehmen. Im übrigen hat Bock die bis jetzt publizierte Quellenlitteratur besser zusammengefasst als einer seiner Vorgänger und hat sich auch von dem üblichen Fehler freigehalten, bei den meistens etwas flüchtigen und nicht selten ungenauen Quellenangaben der bekannten Kompendien stehen zu bleiben. So ist dieser erste Teil, obwohl er nichts Neues von Belang bietet, doch nicht ohne Verdienst; man wird sich freilich immer über den keineswegs angenehmen Ton wundern müssen, mit dem der Verfasser seine Ansichten vorträgt und die kleinen Fehler seiner Vorgänger rügt.

Einem sehr unorganischen, und auch sehr unwillkommenen Einschub begegnen wir in dem Kapitel »Quellen und Forschungen zu Roger van der Weyden«, die 50 Seiten füllen und mit dem Thema des Buches in äusserst lockerem Zusammenhang stehen. Das Kapitel eröffnet eine wenig erfreuliche Polemik nach rechts und links, leistet aber selbst Erhebliches an schiefen Urteilen und unrichtigen Behauptungen. Bock's Schrift, die die längst abgethanen Arbeiten von Hasse und Wauters hier noch einmal abschlachtet, stellt sich hier den Werken der beiden Genannten würdig zur Seite.

Der II. Teil befasst sich in verworrener und ungenügender Weise mit den Jugendwerken Memling's, mehr aber noch mit dem Meister des Amsterdamer Kabinets, mit Dirk Bouts, mit dem Meister der Glorifikation Mariae und dann wieder mit dem jüngeren Wauters, an dem sich der Verfasser mit fast kindlicher Freude immer wieder reibt. Ein Abschnitt über die Komposition Memling's von höchst problematischem Wert und eine belanglose Ausführung über das Triptychon von Najera und die Bethseba von Stuttgart bilden den Schluss der Schrift, die für eine Seminararbeit recht lobenswert ist, aber besser ungedruckt geblieben wäre.

BÜCHERSCHAU

Ein Aachener Patrizierhaus des XVIII. Jahrhunderts, herausgegeben von Professor Dr. *M. Schmid.* 44 Lichtdrucktafeln nebst erläuterndem Texte. Verlag von Jul. Hoffmann, Stuttgart. Preis in Mappe Mk. 40. —

Seit im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts das Verständnis für die Schönheiten der Rokokokunst wieder erwachte, sind Kirchen und Schlösser dieser Epoche, die in so grosser Zahl fast unverändert erhalten blieben, durch Bild und Wort den Künstlern und Kunstfreunden nahe gebracht worden. — Weit seltener würdigte man das Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts eingehender Beachtung. Und doch darf auch dieses in seiner Art, an Schönheit der Ausstattung und künstlerischer Vollendung der Dekoration, mit den Prachtbauten der Fürsten wetteifern. Freilich sind die bürgerlichen Rokokobauten weit mehr der Zerstörung, der Umwandlung nach dem Geschmacke späterer Generationen erlegen. Auch das prächtige Wohnhaus, das Herr Johann Wespien, Bürgermeister der freien Reichsstadt Aachen errichten liess, ist heute von gleichem Schicksal bedroht. — Um die Erinnerung an dieses, mit so viel Pracht und Geschmack erbaute Bürgerhaus zu bewahren, hat Max Schmid, unter Beihülfe des Stud. arch. Grewe eine Reihe photographischer Aufnahmen in demselben gemacht, von denen eine Auswahl uns hier dargeboten wird. Das Haus wurde in Aachen durch den Ratsbaumeister J. J. Couven errichtet und 1737 vollendet. 1739 war die Ausschmückung des Treppenhauses, 1742 die der Zimmer beendet. — Es bietet also schon dadurch Interesse, das es der Frühzeit des deutschen Rokokostiles angehört. Trotz mehrfacher Renovation ist die Dekoration der Haupträume und des eleganten Treppenhauses wohlerhalten. Die prächtigen Gobelins von van der Borght (Brüssel), eingerahmt von schön gezeichneten und vorzüglich geschnitzten Holzverkleidungen, die alten Marmorkamine, die wohl von italienischen Stuccateuren gefertigten Decken das herrliche Treppengeländer, ein Meisterwerk der Eisenschmiedekunst, u. a. m. werden in geradezu prächtigen Lichtdrucken wiedergegeben. *K.*

Jungbrunnen. Verlag von Fischer & Franke, Berlin.

Die Verleger F. und F. glauben, dass in der modernen Kunst Realismus und Pessimismus abgewirtschaftet haben, dass Künstler und Dichter sich wieder einer Auffassung zuwenden, welche der des deutschen Volksliedes parallel ist. Sie weisen darauf hin, dass Märchendramen und Märchenopern den grössten Erfolg auf den Bühnen erzielen, dass Märchenbilder und Schöpfungen der reinen Phantasie unter den Kunstwerken der neueren Ausstellungen vielfach zu finden sind. Sie erblicken in dieser Wendung der Kunst ein grosses Glück und wollen sie ihrerseits begünstigen, indem sie den deutschen Sagen- und Märchenschatz, den sie mit Recht einen ewigen Jungbrunnen nennen, den Künstlern als Stoff an die Hand geben. In monatlich erscheinenden Heften, die im Abonnement 1 M. kosten, sollen die deutschen Sagen, Märchen, Schwänke, Volkslieder und volkstümliche Kunstdichtungen herausgegeben werden, so dass der künstlerische Bildschmuck die Hauptsache und der Text die Erklärung bildet. Damit wollen sie auch das ihrige zur Einführung einer würdigen deutschen Buchausstattung beitragen. Unter den Illustratoren der zur Besprechung vorliegenden 4 Hefte ist der talentvollste Georg Barloesius, welcher lustige Schwänke des Hans Sachs in der Weise des alten

deutschen Holzschnittes künstlerisch verziert hat. Er hat es vortrefflich verstanden, das künstlerisch Wertvolle an jener Technik herauszufinden und frei schöpferisch zu verwenden. Er ist sich immer bewusst, dass ausser der ornamentalen Verzierung, die immer kraftvoll und phantasiereich ist, die Erzählung in den Bildern die Hauptsache sein soll. Während Barloesius sich die deutschen Holzschnitte des 16. Jahrhunderts zum Muster nimmt, geht Bernhard Wenig bis in das 15. Jahrhundert zurück und ahmt das Grobstrichige und Klexige der primitiven Holzschnitte jener Zeit nach. Franz Stassen ist in seiner Formgebung moderner. Im Figürlichen genügt er im allgemeinen nicht ganz, dagegen ist das Landschaftliche bei ihm sehr gut. — Wir sind überzeugt, dass das Unternehmen, von dem inzwischen 15 Bände erschienen sind, viele Freunde gewinnen wird. *Z.*

DENKMALSPFLEGE

Berlin. Die kleine Anzahl der Bauwerke aus den ersten Jahrzehnten des preussischen Königtums schmilzt immer mehr zusammen. Abermals soll eins dieser Häuser, welches bisher dem alten Berlin zur Zierde gereichte, den modernen Bedürfnissen zum Opfer fallen. Das Gebäude der *Kgl. Seehandlung* am Gensdarmenmarkt, eins der stattlichsten Bauwerke aus der Zeit des späten Barockstils in Berlin, soll in wenigen Wochen abgerissen werden. Die Umgestaltung, welche das Gesamtbild Berlins durch den Abbruch der Gebäude aus dieser Zeit in den letzten zwanzig Jahren erfahren hat, ist in künstlerischer Beziehung sehr zu beklagen. Nicht nur der Gensdarmenmarkt, sondern sämtliche Strassenzüge desselben Stadtteils hatten durch die Bauwerke aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts ein vornehmes, künstlerisch fesselndes Gepräge erhalten. Unter der persönlichen Anregung des Königs, dem selbst die Fassaden der Privatgebäude zur Billigung vorgelegt werden mussten, waren hier sehr erfreuliche künstlerische Leistungen entstanden. Auch der schlichte Geschäftsmann war auf diese Weise veranlasst, seinen Bauwerken einen ernsten, monumentalen Charakter zu geben. Die *Privat*gebäude dieser Epoche zu retten, ist natürlich unmöglich gewesen. Zu Hunderten sind dieselben in den letzten beiden Jahrzehnten abgerissen worden. Jetzt indessen bietet auch eine staatliche Behörde die Hand dazu, dass ein künstlerisch ungemein charakteristisches Bauwerk dieser Epoche zerstört wird. Im preussischen Kultusministerium ist man auf das eifrigste bemüht, alle künstlerisch oder historisch wertvollen Denkmäler früherer Jahrhunderte zu retten. Sollte nicht auch in diesem Falle der Konservator der Kunstdenkmäler den geplanten Abbruch verhindern können? Bei Gebäuden des Staates, welche ehemals von einem der preussischen Monarchen aus eigenen Mitteln errichtet worden sind, wurde bisher vor dem geplanten Abbruch die Erlaubnis des Kaisers eingeholt. Hoffentlich ist es möglich, dass dadurch noch in letzter Stunde das ehrwürdige Bauwerk gerettet werden kann. Jedenfalls zeigt sich bei dieser Gelegenheit, wie wichtig es wäre, wenn in Deutschland nach dem Vorbilde Frankreichs alle des staatlichen Schutzes bedürftigen Denkmäler früherer Epochen in eine bestimmte Liste eingetragen würden. Dann würde jede Behorde gesetzlich verpflichtet sein, die in diese Liste eingetragenen Denkmäler zu respektieren. *O. Voss.*

WETTBEWERBE

Wien. Bezüglich der für den Wettbewerb um den *Mozartbrunnen zu Wieden* eingegangenen zahlreichen Entwürfe ist nunmehr die Entscheidung getroffen worden. Den I. Preis erhielten der Architekt Otto Schönthal und der Bildhauer Karl Wollek, den II. Preis Josef Breitner und den III. Preis Leopold Scholz. Der mit dem ersten Preis gekrönte Entwurf zeigt als Hauptfiguren den Tamino und die Pamina, die Helden der »Zauberflöte«, die mit den Klängen des wunderbaren Instrumentes verschiedene Ungeheuer anlocken. *‚*

DENKMÄLER

Görlitz. Dem Berliner Bildhauer *Harro Magnussen* wurde zum Schmucke der hiesigen, aus privaten Mitteln erbauten Ruhmeshalle ein überlebensgrosses *Standbild des Fürsten Otto von Bismarck* in Auftrag gegeben.

Zu einem *Wettbewerb um zwei grosse Gruppen,* Krieg und Frieden darstellend, die als Aussenschmuck für die Ruhmeshalle gedacht sind, wurden seitens der Landeskunstkommission aufgefordert die Bildhauer Prof. Behrens-Breslau, Prof. Calandrelli, Günther-Gera, Hidding und Lederer-Berlin. Die Entwürfe sollen 85 Centimeter hoch sein und müssen bis zum 31. Dez. a. c. abgeliefert sein. Die Figuren sollen in Kupfer getrieben werden. -r-

VEREINE

Stuttgart. Der *Verein für dekorative Kunst und Kunstgewerbe,* dem über 400 Mitglieder angehören, hat einen schweren Schlag erfahren: fünf sehr bekannte und bedeutende Mitglieder des Aufsichtsrates, Rob. Haug, Gustav Halmhuber, Carlos Grethe, Rob. Pötzelberger und Graf L. von Kalckreuth, haben ein Schreiben an die Mitglieder des Vereins gerichtet, das nach den Mitteilungen hiesiger Blätter diesen Passus enthält: »Wir haben von Anfang an Bedenken gehabt, ob der Vorstand im Besitze derjenigen Eigenschaften ist, welche für eine gedeihliche Führung der Vorstandschaft nicht entbehrt werden können; da aber bei Gründung des Vereins allseits betont wurde, dass alle künstlerischen Fragen nur durch den Aufsichtsrat, also unter unserer Mitwirkung gelöst werden sollten, glaubten wir uns in der Lage, für die Handlungen des Vereins mit verantwortlich sein zu können. Da dieser Beschluss, der grundlegend für unsere Mitarbeit war, vom Vorstand ausser acht gelassen wurde, und von ihm Handlungen unternommen wurden, die weder mit unseren künstlerischen Anschauungen, noch mit unseren Begriffen von richtiger Form sich deckten, sind wir zu unserem Bedauern nicht mehr in der Lage, fernerhin die Verantwortlichkeit für die Handlungen des Vereins mit tragen zu können. Wir haben demgemäss unsern Austritt aus dem Verein erklärt«. §

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

St. Petersburg. Wie die St. Petersburger Zeitung mitteilt, soll im *Museum Kaiser Alexander III.* eine besondere Abteilung zum Gedächtnis dieses Monarchen eingerichtet werden. Es wird zu diesem Zwecke eine Organisations-Kommission gebildet, der u. a. angehören: Graf J. J. Tolstoi, Graf S. D. Scheremetew und Stallmeister P. W. Shukowski. — In der kaiserlichen Eremitage sind in letzter Zeit einige Umgestaltungen vorgenommen worden. In dem Rembrandt-Saal ist die Verteilung der Gemälde endgültig ausgeführt worden. Die Bilder der französischen Schule, von denen viele aus Raummangel nicht ausgestellt oder in anderen Abteilungen untergebracht waren, sind jetzt an einer Stelle in den früheren Sälen der russischen

Künstler konzentriert. Ferner ist die Gemäldesammlung durch neue Kunstwerke, wie die »Flucht nach Egypten« von H. Bless, Landschaften der niederländischen Schule und Bilder von Morellier und Kleinborg bereichert worden. — Eine japanische Kunstgewerbe-Ausstellung wird in nächster Zeit in Petersburg eröffnet werden. Die Eröffnung wurde dadurch aufgehalten, dass die Veranstalter um die Genehmigung nachsuchen, den Zoll für die Waren nicht jetzt, sondern nach Schluss der Ausstellung entrichten zu dürfen, da alle unverkauften Sachen nach Japan zurückgehen. Die Ausstellungsgegenstände sind zur See über Odessa eingetroffen und bestehen vorzugsweise aus Schildpatt- und Elfenbeinsachen. ∞

Berlin. Gelegentlich der Knaus-Ausstellung in der Akademie der Künste drängte sich schon die Frage auf, ob dem Künstler mit einer solchen Anhäufung seiner mehr oder minder gleichartigen Werke ein Dienst erzeigt worden wäre. Jetzt ist in den *Ausstellungsräumen der Akademie das Lebenswerk Franz Defregger's* ausgestellt, wenigstens soweit es zu beschaffen war. Und mit noch grösserem Rechte als bei Knaus kann man jene Frage hier wiederholen. Defregger war der erste, der die Darstellung des Kleinlebens seiner engeren Heimat, des Lebens der tiroler Gebirgsbewohner, in die Kunst einführte, und er ist auch wohl hauptsächlich, eben weil er seine *Heimat* malte, der beste geblieben, obwohl er unzählige Nachfolger gefunden hat. Trotzdem will uns die Schilderung der guten tiroler Bauern, wie sie der Maler gegeben, heute nicht mehr behagen — sie sind uns bei aller Derbheit zu fein, zu rein gewaschen, zu sonntagsmässig angezogen. Sie sind uns nicht echt genug, sie alle haben etwas von dem »Salontiroler«, den eines der bekanntesten und schwächsten Bilder des Künstlers verspottet. Und dennoch sind sie echt, weil Franz Defregger sie so und nicht anders sah. Er liebte seine Heimat und hat sie auf seine Weise verherrlicht. Liebenswürdig sind sie ja auch alle, diese schmucken, drallen Mädchen, diese kräftigen frischen Burschen und diese gemütlich lächelnden alten Jäger und Bauern. Liebenswürdig, wie der, der sie gemalt hat.

Aber Defregger ist trotz allem auch ein tüchtiger Künstler. Das zeigt sich schon in der Meisterschaft, mit der er zeichnet, mit der er die Bewegung seiner Gestalten festhält, so besonders in den Bildern aus dem tiroler Befreiungskampf von 1809, und da wieder vor allem in dem »Letzten Aufgebot«. Es lebt überhaupt in diesen Gemälden, wiewohl sie ihren Haupterfolg dem sehr unkünstlerischen Interesse an dem Gegenstand ihrer Darstellung verdanken, eine tiefe, liebevolle Begeisterung für die Heldenthaten der Volksgenossen des Malers, die ihnen einen höheren Rang zuweist, als er den Historienbildern sonst zukommt. —

Ein weit grösserer Meister aber tritt uns entgegen in den zahlreichen hier ausgestellten Arbeiten, die man bisher nicht kannte, in Skizzen und Studien und in einzelnen Porträts. Ein Bildnis, wie das zwar sehr dunkeltönige aber überaus lebensvolle des Malers Gysis verrät ganz hervorragende Künstlerschaft; noch mehr fast das schlicht und einfach gehaltene Selbstporträt aus dem Jahre 1883, das den Menschen und Künstler, bei Defregger durchaus dasselbe, auf das treueste wiederspiegelt. Ja, in diesem Werke, wie in dem Bilde des Prinzregenten von Bayern und dem des Malers Gustav Schauer beweist der Künstler auch bedeutendes farbentechnisches Können, und die Farbe an sich ist hier lebhafter und wärmer als in den meisten seiner anderen Schöpfungen.

Und doch fesselt er noch weit mehr, wenn er uns das Leben seiner Kinder schildert, wie in »Franzl und Hansl am Christabend«, »Hermann auf dem Holzpferd«, »der Friedl schlafend« und ganz besonders in dem Bildchen »die kleinen Maler«. Aus diesen lebensvollen Darstellungen spricht nicht nur eine scharfe Beobachtungsgabe und ein reiches Gemüt, sondern auch ein gut Teil köstlichen Humors.

Eine Reihe von Interieurs aus Bauernhäusern, Sennhütten und Pferdeställen verdienen noch besondere Erwähnung. Denn in diesen sicherlich nur als Studien auf die Leinwand gebrachten Arbeiten zeigt Defregger, dass er eine Stimmung empfinden und sie, was er sonst sehr selten zeigt, wiedergeben kann. Stimmung verleiht auch dem »Erker im Schloss Runkelstein«, in dem ein Herr und eine Dame beim Schachspiel sitzen, seinen Hauptreiz, und etwas wie Stimmung liegt sogar über einzelnen sehr charakteristisch erfassten Köpfen alter Bauern, in denen Defregger, wie in jenen Porträts, beweist, dass er ins Innere des Menschen zu blicken weiss. —

So gewährt denn diese Defregger-Ausstellung Freude und Genuss. Aus all den Werken leuchtet uns ein klares, sonniges Gemüt entgegen, etwas, das immer jung bleibt, etwas, vor dem die Kritik verstummt. Und wäre es einmal, weil man den Künstler über dem Menschen vergisst — was thut es?! —

In den Sälen *Eduard Schulte's* würde das allerdings nicht angebracht sein. Es ist dort eine Fülle von Malern vertreten, aber nur wenige können Anspruch auf besondere Beachtung erheben. Und da ist es zunächst *Friedrich Kallmorgen*-Karlsruhe, dem in einem der letzten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« ein längerer Aufsatz gewidmet war, auf dessen stimmungsvolle Hamburger Schilderungen ich nachdrücklichst hinweisen möchte. Der trübe Dunst, der die alte Hansestadt so oft wie ein schwerer Mantel umhüllt, ist ausserordentlich treffend zur Anschauung gebracht; es wird einem ordentlich nasskalt zu Mute, wenn man vor diesen Hafenbildern steht. — Auch die bekannte »Flachsscheuer« findet man hier wieder, leider aber hat sie nicht den Platz erhalten, den sie verdient. Von *Bertha Wegmann*-Kopenhagen Arbeiten zu sehen, ist fast immer eine Freude. Diesmal wird man allerdings durch eine sehr bunte, sogar etwas süssliche »Madonna« enttäuscht; dafür aber entschädigen drei sehr feine Gemälde, ein »Klostergang«, der sehr charakteristische »Kopf einer alten Frau« und endlich die in Farbe und Zeichnung gleich vollendete, überaus lebensvolle Gestalt des kleinen, armutbleichen, zerlumpten »Marthl«. —

Eine Anzahl von tüchtigen Tusch- oder Sepiazeichnungen sehr interessanter Art hat *Wilhelm Schreuer*-Düsseldorf gesandt, die ihre Motive meist der »guten alten Zeit« entlehnen, und von Berliner Malern sei *A. Oesteritz* mit einem frisch und kräftig gemalten »Acker im Frühjahr« erwähnt. — Den grössten Raum in der Ausstellung nehmen zwei Engländer, *Alfred East*-London und *E. A. Walton*-London, der erstere mit Landschaften, der zweite mit Porträts ein. Viel Neues sagen uns diese zahlreichen Werke nicht — Walton's Bildnisse zeichnen sich durch eine gewisse vornehme Ruhe in Ton und Auffassung aus. Charakteristisch für sie ist eine bräunliche Färbung des Ganzen, wie sie in dem besten seiner hier ausgestellten Porträts, dem eines hübschen Backfischchens mit träumerischen Augen, besonders stark zu Tage tritt. Alle diese Arbeiten beweisen, dass Walton ein tüchtiger Künstler ist, dessen Schöpfungen man ihre englische Herkunft ebenso stark ansieht, wie den zarttönigen aber mit wenigen Ausnahmen, wie dem einigermassen frischen »Landhaus« und der »Themsebrücke«, ziemlich langweiligen Landschaften von Alfred East. —

P. W.

Berlin. Otto Eckmann, ursprünglich Maler, hat sein reiches Talent seit längerer Zeit ausschliesslich in den Dienst der dekorativen und angewandten Kunst, des Kunst-

handwerks, gestellt. Auf diesem Gebiete hat er wohlverdienten Ruhm erworben; denn in der That zeigt sich in seinen Entwürfen für Zimmereinrichtungen und einzelne Möbel der sogenannte moderne Stil besonders rein, praktisch und geschmackvoll verwertet. Er gehört zu den deutschen Künstlern, die vor allem dazu beigetragen haben, diesem Stil Anhänger zu gewinnen.

Zur Zeit hat er im *Kunstgewerbe-Museum* eine grössere Anzahl von Arbeiten vereinigt, die seine reiche Begabung auf verschiedenen neuen Gebieten zeigen. Es wird auch bei uns immer mehr Wert auf stimmungsvolle Tapeten und Teppiche gelegt, und in dieser Hinsicht bietet die Eckmann-Ausstellung ausserordentlich viel Sehenswertes. Im allgemeinen wird durch grosse Farbenflächen, die von stilisirten Blumenranken in grossen schlanken Linien durchschnitten werden, eine farbig ruhige Wirkung erzielt, auch da, wo die Ornamente selbst beinahe bunt erscheinen. Ähnliches gilt von den Tapeten, von denen die höher im Preise stehenden, mit der Handdruckpresse hergestellten, einen einfacheren, ruhigeren, vornehmeren Eindruck machen, als die mit der Maschine gedruckten; aber auch diese sind mit ihren fein und zierlich erdachten Ornamenten sehr anziehend. Endlich sei noch auf die neuen Buchverzierungen Eckmanns, insbesondere auf die von ihm sehr originell erdachte und dabei ausdrucksvolle und klare Buchschrift hingewiesen. Es ist an dieser Stelle erst kürzlich ein auf Erlangung neuer Schriftformen abzielendes Preisausschreiben einer hiesigen Schriftgiesserei mitgeteilt worden. — Eckmanns Arbeiten solcher Art dürften dem Ideal in dieser Hinsicht sehr nahe kommen. -r-

Berlin. An Stelle des Professor Ernst Körner, der vom Verein Berliner Künstler in *die leitende Kommission der nächstjährigen grossen Kunstausstellung* entsandt worden war, der indessen die Wahl abgelehnt hat, ist nunmehr der Maler Franz Bombach gewählt worden. — Die Kommission hat sich wie folgt konstituiert: I. Vorsitzender: A. v. Werner, II. Vorsitzender: Hans Meyer, I. Schriftführer: O. Günther-Naumburg, II. Schriftführer: L. Jacoby, I. Schatzmeister: F. Hartzer, II. Schatzmeister: Franz Bombach. Von Regierungsseite ist Geh. Oberregierungsrat Müller abgeordnet. Die Ausstellung, die, wie jetzt bestimmt ist, eine deutsch-nationale mit besonderer Heranziehung des Kunstgewerbes sein wird, soll vom 4. Mai bis zum 29. September dauern. -r-

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Bei *Lepke* steht für den 11. Dezember und folgende Tage wieder eine bemerkenswerte Auktion an. Im Anzeigenteile ist darüber näheres gesagt.

VERMISCHTES

Florenz. Der Vorstand des Circolo degli Artisti hat eine Sammlung eröffnet, um eine Marmorkopie des *David von Michelangelo* herstellen zu lassen, die ihren Platz vor der Signoria finden soll, wo ursprünglich das Original stand.

Brüssel. Die Feier ihres hundertjährigen Bestehens hat die hiesige *Akademie der Künste* soeben festlich begangen. In feierlichem Zuge begaben sich die Professoren und die zahlreich erschienenen früheren und jetzigen Schüler, denen sich auch die Vertreter des ›Institut de France‹ angeschlossen hatten, zum Stadthause, wo der Bürgermeister sie mit einer Ansprache begrüsste und ihnen eine seidene Fahne überreichte mit der hineingestickten Inschrift: ›Beauté, mon grand souci!‹ Van der Stappen als derzeitiger Direktor der Akademie antwortete. Am Abend ward den Lehrern und Schülern ein Bankett gegeben. Sehr interessant ist die in den Sälen der Akademie untergebrachte Ausstellung von Werken solcher Künstler, die im abgelaufenen Jahrhundert der Akademie angehörten. — Im Dezemberheft der Zeitschrift f. b. K. wird ein illustrierter Aufsatz über die Brüsseler Akademie erscheinen. □

Dresden. Zur weiteren *Ausschmückung des Albertinum,* für das Hermann Prell die Aphrodite- und Prometheus-Sage behandelnde Wandgemälde geschaffen hat, hat der Künstler nunmehr für die zwischen den Gemälden befindlichen Nischen zwei kolossale Statuen modelliert, die der Aphrodite und des Prometheus. Die beiden wirkungsvollen Figuren sollen in verschieden gefärbtem Marmor ausgeführt werden. -r-

Rom. Ein Museum, das zu Ehren des Königs Humbert den Namen *Humbert-Pinakothek* erhalten und die z. Zt. in Privat- und Staatsgalerien zerstreuten Meisterwerke der grössten italienischen Künstler in sich vereinigen soll, will der Kultusminister Gallo hierselbst gründen. Er bezweckt zugleich eine wirksamere Abwehr gegen Verkäufe jener Nationalschätze ins Ausland zu erreichen, als die bisherigen Gesetze sie darstellen. Die Kosten der Ausführung seines Planes, den Gallo der Akademie der Künste vorgelegt hat, sollen eventuell durch den Staatsschatz und zwar in jährlichen Ratenzahlungen aufgebracht werden. ∞

Wien. Eines der letzten alten Häuser am Kohlmarkt, das *Artaria-Haus,* verfällt nun auch der Demolierung. Nach einem alten Grundbuchauszuge stammt es aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und wird zuerst 1553 als Badstube des Sigmund Silber genannt; diesem Zwecke dienten die Parterre-Räumlichkeiten unter verschiedenen Badern als Besitzer des Hauses bis 1599; unter wechselnden Besitzern aus verschiedenen Berufsständen erfuhr das Haus mannigfache bauliche Umgestaltungen und erhielt um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die jetzige Barockfassade. Im Jahre 1767 besass es ein Peter Anton Dirkes, 1802 ein Dr. Martini, von dem es durch Erbschaft und Kauf an Boldrini und Artaria überging. Der dem kunstsinnigen Publikum wohlbekannte niedere gewölbte Verkaufsladen der seit 1786 hier bestehenden Kunsthandlung hat eine schöne Tradition historischer Erinnerungen. Hier verkehrten bei ihrem Verleger Artaria Haydn, Mozart, Beethoven, Paganini und Vieuxtemps; die Maler Danhauser, Fendi, Daffinger, Jacob Alt, Ender, Höger, Kriehuber waren nicht minder häufige Gäste als die alten Wiener Sammler Daniel Böhm und Arthaber oder die Kunstgelehrten Bartsch, Eitelberger, Hauslab, Camesina, Lippmann. In der Kongresszeit, bekanntlich einer auch für die Wiener Geschäftswelt sehr glänzenden Zeit, fanden sich hier Diplomaten und Fürsten ein; und für die vielen im Vormärz hier lebenden Italiener, namentlich für die Sänger der italienischen Oper, waren diese Räume ein beliebter Rendezvousort. Später gingen hier die Kartographen Scheda, Steinhauser u. A. ein und aus. Die alten Mauern, die so viel erlebt haben, werden nun fallen, und ein neuer, zeitgemässer Bau, der nach dem Entwurfe und unter der Leitung des Architekten Max Fabiani entstehen soll, wird die alte Firma nach Jahresfrist wieder aufnehmen.

Florenz. Das Andenken an die Jubelfeier des vierhundertjährigen Geburtstages von *Benv. Cellini* am 2. Nov. soll in einer Gedenkmünze, einem Gedenkstein in der Malerkapelle der S. Annunziata, wo seine Gebeine ruhen, festgehalten werden, ferner in einem gleichen an dem Hause, wo er den Perseus goss, endlich in einer am Ponte Vecchio aufzustellenden Büste. Letztere wird wohl im nächsten Frühjahr bei Gelegenheit der Cellini-Ausstellung, die übrigens auch der modernen Goldschmiedekunst gelten soll, enthüllt werden. *v. G.*

Inhalt: Zwei neue Memlingmonographien. Von Karl Voll. — Ein Aachener Patrizierhaus, Jungbrunnen. — Berlin, Abbruch der Seehandlung. Wien, Mozartbrunnen. — Görlitz, Ruhmeshalle. — Stuttgart, Verein für dekorative Kunst. — Petersburg, Museumsnachrichten; Berlin, Defreggerausstellung, Eckmannausstellung; Nächstjährige Kunstausstellung. — Berliner Kunstauktion. — Florenz, Marmorkopie des David; Brüssel, Akademiefeier; Dresden, Ausschmückung des Albertinums; Rom, Humbert-Pinakothek; Wien, Artaria-Haus; Florenz, Benvenuto-Münze. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Og. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 9. 20. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WILHELM LEIBL †.

Am 4. Dezember ist in Würzburg *Wilhelm Leibl*, 56 Jahre alt, an einer Herzlähmung gestorben. Er war als Sohn des Domkapellmeisters Leibl am 23. Oktober 1844 zu Köln geboren, wollte sich, mit wahrhaft herkulischer Körperkraft ausgerüstet, ursprünglich dem Schlosserhandwerk widmen, ging aber mit 20 Jahren nach München, um sich der Malerei zuzuwenden. Er studierte bei Piloty, vor allem aber bei dem feinsinnigen Ramberg, der auf ihn zuerst grossen Einfluss gewann, und stellte 1869 in München sein erstes Bild aus, das seine Mitschüler Hirth du Frênes und Haider, im Atelier einen Stich betrachtend, darstellte. Schon damals wurde ihm die allseitige Anerkennung zu teil, aber statt der goldenen, für die er vielleicht »zu jung« schien, erhielt er die bronzene Medaille. Es wird die für seine Körperkraft bezeichnende Thatsache erzählt, dass er die Medaille vor den Augen der Preisrichter mitten durchgebrochen und die beiden Teile ruhig in die Tasche gesteckt habe. Ein Jahr darauf ward ihm dann in Paris, wo er sich besonders an Courbet anschloss, die goldene Medaille zu teil.

Bald kehrte er nach Bayern zurück und ging in die Einsamkeit, aufs Land. Dort lebte er nacheinander in drei Dörfern mehrere Jahre, zuletzt und am längsten in Aibling. Er lebte unter den Bauern wie einer ihresgleichen, das Getriebe da draussen kümmerte ihn wenig; er war ein glücklicher Mensch, der in seiner Kunst aufging und in ihr aufgehen konnte. Seine Bilder, die zuerst im Ausland sehr geschätzt wurden, erzielten fabelhafte Preise schon früh, nicht erst in neuester Zeit, wo in Berlin auf der ersten Secessionsausstellung sein meisterhaftes Bild »Dorfpolitiker«, das bis dahin in Paris gewesen war, für 80000 M. von einem Berliner Kunstfreunde angekauft wurde.

Leibl's Kunst, von der in diesem Blatt während des letzten Jahres häufig die Rede gewesen ist, bezeichnet den Gipfel des Realismus in Deutschland. Mit nüchternem Verstande und unglaublich scharfem Blick betrachtete dieser Mann die Natur, um sie dann mit eiserner Geduld und Konsequenz festzuhalten. Aber, wenn er nüchtern und beinahe handwerksmässig zu Werke ging — seine *Bilder* hatten nie etwas Nüchternes, sie erscheinen nicht nur trotz aller Feinheit im einzelnen breit und wuchtig hingestrichen, sondern sie sind auch in Bezug auf Farbe und ruhige Geschlossenheit unübertrefflich — kurz sie sind, was sich selten genug mit Recht von einem Gemälde sagen lässt, zeichnerisch ebenso grossartig wie malerisch. Dabei übersah der Meister auch in der Charakteristik über all dem Kleinen nie das Grosse. Auf jenem Bilde der Bäuerinnen in der Kirche ist jede Einzelheit, das Muster des Kleiderrockes und des Brusttuches, das Holz des Kirchengestühls, jede Falte im Gesicht der Alten aufs genaueste wiedergegeben — und doch sind die grossen Licht- und Schattenpartien des Gemäldes überaus breit und wirkungsvoll, doch auch ist der Ausdruck auf den Gesichtern meisterhaft, kurz das Ganze wie das Einzelne so und nicht anders dargestellt, als es in der Wirklichkeit erscheint. Leibl hat seine Bauern einfach und überzeugend nachgeschaffen; er hat nie komponiert; was er malen wollte, das malte er so, wie es ihm gerade begegnete. Die Natur war seine Meisterin, und er war der Meister der Natur. Mit ihm ist einer der bedeutendsten Maler des 19. Jahrhunderts in das Grab gesunken.

PAUL WARNCKE.

ZUR KENNTNIS DER MITTELALTERLICHEN SCHNITZALTÄRE SCHLESWIG-HOLSTEINS.

Unter den schleswig-holsteinischen Schnitzern war es Hans Brüggemann lange Zeit allein, der die Aufmerksamkeit der Freunde der Holzplastik für sich gewann. Er fesselte das Interesse um so mehr, als man im übrigen seinem Heimatlande nicht viel Kunstsinn zutraute und daher geneigt war, Schleswig-Holstein eine eigene Kunstentwicklung im Mittelalter abzusprechen. Mit Ausnahme ganz primitiver Arbeiten hielt man alles, was an gotischem Schnitzwerk begegnete, für niederländische Importware. Denen, die sich eingehender mit schleswig-holsteinischer

Kunst beschäftigen, gilt diese Annahme freilich seit langem nicht mehr als haltbar, denn abgesehen davon, dass es an und für sich wenig annehmbar erscheint, ein Meister von der Bedeutung Brüggemann's sei plötzlich aus einem bis dahin künstlerisch völlig sterilen Volke hervorgegangen, sprach schon die gewaltige Fülle im Lande erhaltener Holzplastik aus dem 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts dagegen. Allein 180 gotische Altäre sind vollständig oder doch in wesentlichen Teilen erhalten. Ein wissenschaftlicher Nachweis eigener Kunstentwicklung im Mittelalter ist für Schleswig-Holstein jedoch erst in dem uns zur Besprechung vorliegenden Buche obigen Titels von Professor Dr. A. Matthaei gegeben.[1]) Die unmittelbare Veranlassung zur Abfassung der Arbeit gab die Notwendigkeit, für die Katalogisierung der im Thaulow-Museum zu Kiel gesammelten Schätze der Holzschnitzkunst eine wissenschaftliche Grundlage zu gewinnen. Das vorliegende Heft der Beiträge zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins will diese Aufgabe für die erste in der Hauptsache gotische Schnitzaltäre umfassende Abteilung des Museums lösen. Haupts verdienstvolle Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler Schleswig-Holsteins giebt das hier Notwendige an und für sich noch nicht, sie konnte vielmehr ihrer Natur nach nur als eine Materialsammlung gelten und andere von dem Verfasser im Vorwort (S. 8 und 9) aufgeführte Arbeiten bieten nur Gelegentliches oder Einzelnes — namentlich auf Hans Brüggemann Bezügliches. So war der Verfasser dem ganzen Umfange der in Betracht kommenden Kunstepoche gegenüber wesentlich auf eigene Studien angewiesen.

Matthaei giebt im ersten Abschnitt seines Buches zunächst einen Überblick über die Geschichte des Landes bis 1530 unter besonderer Beachtung der für die Kunstentwicklung massgebenden Punkte. In der Hauptsache legt er dem Überblick G. Waitz »Schleswig-Holsteins Geschichte« zu Grunde. Das Ergebnis ist: die Bedingungen für eine eigene heimische Entwicklung, Friede nach Aussen, Ruhe und wachsender Wohlstand im Innern, Hebung des Stammgefühls, Gedeihen des Bürgertums, Neigung zu Stiftungen sind vorhanden:

1. In den Tagen des Grafen Klaus von 1375 bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts.
2. Unter der segensreichen Regierung Adolfs VIII. nach 1430.
3. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

Dabei wird hervorgehoben, dass ein niederländischer Einfluss bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts durch die politischen Verhältnisse erschwert, ja geradezu behindert wurde, da die Niederländer im Kampfe gegen das dänische Königtum fast stets auf Seiten des letzteren standen. Dagegen war während der ersten beiden oben angegebenen Epochen die Beziehung des Landes zu der mächtigen Hansestadt Lübeck eine vielfach sehr enge. Erst in der letzten der drei genannten Perioden gewannen die Niederländer infoge der veränderten Weltlage mehr Boden in Schleswig-Holstein.

Es fragt sich nun, ob eine Prüfung des vorhandenen Altarmaterials die Annahme eines Kunstaufschwunges in den oben als günstig dafür festgesetzten Zeiten rechtfertigt. Gegen den nahe liegenden Einwurf, dass die Epochen der Kulturgeschichte sich mit denen der Kunstgeschichte keineswegs immer decken, verwahrt sich der Verfasser, indem er darauf hinweist, dass in einem Koloniallande, wo es sich um Anfänge handele, und zwar um solche, die von aussen angeregt worden seien, wie bei Schleswig-Holstein, die Wechselbeziehungen zwischen Kultur und Kunstgeschichte näher aneinander gerückt erschienen und unmittelbarer zum Ausdruck kämen. (S. 31).

Eine Prüfung im oben genannten Sinne nimmt Matthaei im zweiten Teil seines Buches vor. Zunächst war das vorhandene Material chronologisch zu ordnen und hier gaben wiederum zuerst eine Anzahl von datierten Altären Anhaltspunkte. Durch Datierung oder urkundliche Nachricht festgelegt sind 16 Altäre[1]), der früheste für das Jahr 1330. Erhalten sind von ihnen jedoch nur zehn Werke, nämlich: von 1451, in Schwesing, von 1460, bezw. 1444, (S. 33 sub 4) in Kiel; von 1480, in Osterfeld; von 1506 in Kotzebüll; aus gleichem Jahre in Kiel Heil. Geist.; von 1515 in Eken; von 1517 in Hütten; von 1520 in Loit; von 1521 Hans Brüggemanns berühmter Altar aus Bordesholm, jetzt in Schleswig und von 1522 in Tatenbüll. Zu diesen datierten Altären tritt noch eine Reihe von Arbeiten, die durch den Charakter ihres Ornamentes, wie durch das Zeitkostüm ihrer Figuren mit ziemlicher Sicherheit festzustellen sind. So ergiebt sich eine chronologische Tabelle mit 26 Nummern. (S. 38 ff.). Die aus ihr gewonnenen Resultate (S. 43 ff.) dienen zur Grundlage einer Prüfung der nicht datierten Werke. Bevor jedoch der Verfasser diese unternimmt, giebt er eine durch teilweise recht gute Illustrationen und praktische Schemata trefflich unterstützte Besprechung der datierten Altäre nach ihrem Erhaltungszustand, nach ihrer Konstruktion, Einteilung und Ornamentik, sowie nach dem figürlichen Inhalt bezüglich des Gegenstandes der Darstellung, der Auffassung und technischen Behandlung des Einzelnen (S. 46 ff.).

Die für die weiteren Leserkreise interessanteste und von dem Verfasser selber offenbar mit besonderer Liebe behandelte und ausgestattete Partie dieses Teiles ist naturgemäss der den Brüggemannschen Altar Bordesholm-Schleswig vorführende Abschnitt.[2])

Der Verfasser geht bei der wissenschaftlichen Prüfung der Brüggemann-Frage mit strenger Sachlichkeit vor. Auf die Ausführungen über die Frage, woher Brüggemann etwa beeinflusst ist, muss besonders aufmerksam gemacht werden. Matthaei weist hier gegenüber der bisher geltend gemachten Behauptung des überwiegend niederländischen bezw. niederrheinischen Einflusses[3]) mit vollem Rechte auf das Überwiegen oberdeutscher Beziehungen hin, die sich nicht etwa auf die Benutzung Dürer'scher Vorlagen beschränken, aber auch keineswegs

[1]) Beiträge zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Herausgegeben von der Verwaltung des Thaulow-Museums in Kiel. I. Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Mit einem Verzeichnis der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik von Dr. Adelbert Matthaei, a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Christ.-Alb.-Universität. Leipzig 1898. Verlag von E. A. Seemann. — 4. 206 Seiten, Übersichtskarte und zahlreiche Abbildungen im Text.

1) Die auf sie bezüglichen erhaltenen Nachrichten stellt Matthaei S. 33—36 zusammen.

2) Matthaei S. 71 bis 94. Vergleiche A. Matthaei Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IX. 9 p. 201 bis 12.

3) In der Auseinandersetzung, welche Matthaei S. 89 ff. unter Bezugnahme auf einen Artikel Friedrich Denekens über eine Brüggemannmonographie von August Sach einfliessen lässt, wird man sich nicht unbedingt auf die Seite des ersteren stellen können. Wenn man dem Resultate seiner Ausführungen auch beistimmt, so erscheint doch die Veranlassung dazu insofern nicht begründet, als Matthaei das Wort »Schulzusammenhang« in viel engerem, spezielleren Sinne nimmt, als Deneken es offenbar aufgefasst haben will.

soweit gehen, den Künstler unselbständig zu machen. Matthaei stellt eine Verwandtschaft mit niederländischen Arbeiten dabei durchaus nicht in Abrede, erklärt sie aber nicht aus einer Abhängigkeit Brüggemanns, sondern erkennt in ihr den natürlichen Ausdruck der Stammesverwandtschaft und ähnlicher Entwicklungsbedingungen. (S. 92 u. 93). Er hebt zutreffend die nicht unwesentlichen Verschiedenheiten in der Auffassung und Behandlung des figürlichen sowohl, wie des ornamentalen Teils am Brüggemann'schen Altar einerseits, an den Werken niederländischer Meister anderseits hervor. (S. 93 Abschn. 4). Das Massvolle, Ruhige in der Auffassung der Scenen im Brüggemannaltar wird der oft überlebendigen, zum Genrehaften neigenden Darstellung niederländischer Altäre gegenübergestellt.

Noch einmal kommt Matthaei ausführlicher auf Brüggemann zurück, nämlich bei Behandlung des Altarschreins aus der Goschhofkapelle im Thaulow-Museum (S. 181). Er erörtert hier das Verhältnis der übrigen schleswig-holsteinischen zeitgenössischen Altarplastik zu Brüggemann und stellt, soweit überhaupt Beziehungen vorhanden sind, drei Gruppen auf: die erste umfasst Werke, die Brüggemann's Geist atmen, eventl. von ihm selber sein könnten, dazu rechnet er die Kreuzgruppe in Kotzenbüll, den heiligen Georg in Kopenhagen und den Goschhofaltar; die zweite Gruppe bilden die Werke, die so enge Beziehungen zu Brüggemann aufweisen, dass man sie als Leistungen seiner Schüler ansprechen muss, dazu gehört das kleine Bordesholmer Altarblatt im Thaulow-Museum (S. 190.) (und der sogen. Haderslebener Altar im Museum vaterl. Altertümer in Kiel?) In die dritte Gruppe weist Matthaei diejenigen Arbeiten, die, obwohl von gänzlich anderem Kunstcharakter dennoch nicht ohne Beeinflussung durch Brüggemann entstanden sein können, wie die Altäre zu Meldorf, Gelting, Leck, Tetenbüll (und die Reste des Altars aus Wandsbeck im Museum vaterl. Altertümer in Kiel?) Den Segeberger Altar spricht Matthaei dagegen trotz der ausdrücklichen gegenteiligen Behauptung in Heinrich Ranzau's »Descriptio chersonnesi cimbricae« Brüggemann ab. Und man wird ihm darin Recht geben müssen. (S. 187 Abs. 2.)

In dem folgenden Abschnitt (S. 97—123) des Buches werden die nicht datierten Altäre in die Chronologie eingereiht auf Grund des Ergebnisses aus der Prüfung der datierten oder von vornherein durch Ornament, Zeittracht u. s. w. festgesetzten Werke. Tabellen und Übersichten veranschaulichen die gewonnenen Resultate. 116 Altäre werden auf diese Weise annähernd sicher datiert.

In dem Kapitel: »Der Entwicklungsgang der Schleswig-Holsteinischen Altarplastik« (S. 123—151) wird das Ergebnis aus den bisherigen Untersuchungen zusammengefasst. Der Autor kommt dabei zu folgendem Schluss:

»Die Thatsache, dass die Entwicklung, die wir an den schleswig-holsteinischen Altären verfolgten, sich in wesentlichen Zügen mit dem Bilde deckt, das wir aus dem kulturgeschichtlichen Überblicke (S. 19—32) gewannen, die nachgewiesene lokale Vorliebe für gewisse Stoffe und Anordnungen, die Abweichungen von den Wandlungen der gleichzeitigen Lübecker Plastik, das Auftreten eines bestimmten offenbar heimischen Kopftypus, das plötzliche Überwiegen handwerksmässiger Arbeiten seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts, das urkundlich gesicherte Vorkommen von Snitkern im Lande seit dem Ende des Jahrhunderts und endlich der Umstand, dass auch in Dänemark Altäre vorkommen, die wir übereinstimmend mit Beckett für schleswig-holsteinischen Ursprungs halten müssen — das alles zwingt uns dazu, bei der riesigen Masse der im Lande vorhandenen Schnitzwerke trotz des Mangels an Archivalien eine einheimische Bildschnitzschule anzunehmen, die sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zu der Blüte Brüggemann's entwickelt hat«. (S. 147).

Das Entwicklungsbild, welches sich dem Verfasser ergiebt, ist:

1. In der Frühzeit bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts überwiegt die Kunstthätigkeit im Schleswig'schen unter fremdem Einfluss, allerdings wohl weniger angelsächsischem, wie der Verfasser meint, als nordischem.
2. In der Friedensperiode unter dem Grafen Claus nach 1375 bis Anfang des 15. Jahrhunderts treten auch in Holstein, und zwar in der Nachbarschaft Lübecks, Schnitzaltäre auf, die aus oder über Lübeck eingeführt sein mögen.
3. In den letzten Jahren der fürstlichen Regierung Adolfs VIII. und zunächst noch unter seinem Nachfolger (um die Mitte des 15. Jahrhunderts) dürfte sich eine einheimische Snitkerschule entwickelt haben, die das Land mit einer auffallend grossen Zahl mehr handwerksmässig gearbeiteter Altäre versorgte.
4. Um die Wende des 15. Jahrhunderts entwickelten sich aus den einheimischen Snitkerschulen unter starkem Zuströmen oberdeutscher, aber auch niederländischer Einflüsse verschiedene Meister, die sich teils um Hans Brüggemann aus Husum gruppieren und Werke von hoher künstlerischer Bedeutung schaffen, teils sich dem Kunstcharakter Claus Berg's nähern, teils endlich stärker ausgesprochene niederländische Einflüsse zeigen, wie z. B. der Segeberger Altar. Dabei kann ein Import in gewissen Grenzen fortbestanden haben.

Der dritte Teil des Buches endlich giebt auf Grund der gewonnenen Ergebnisse eine Katalogisierung der gothischen Abteilung des Thaulow-Museums — hierbei in einzelnen Teilen unter Mitarbeit des Direktors des Museums, Dr. Georg Haupt — und macht so zuerst einem grösseren Kreise die hier gesammelten wertvollen Schätze zugänglich. Als besonders bedeutungsvoll mag auf den Altar in Neukirchen i. O., den oben bereits erwähnten Goschhofaltar, das Mittelfeld des Haselauer Altars und die interessanten Wappenhalterfiguren Adam und Eva aufmerksam gemacht sein.

Zahlreiche Tabellen, Schemata und durchweg gute, teilweise nach Zeichnungen von Fürst und Henriette Hahn reproducierte Illustrationen tragen dazu bei, die Klarheit und Übersichtlichkeit des Gebotenen zu erhöhen.

Im Vorwort stellt uns der Verfasser eine auch die Einzelfiguren der behandelten Epoche umfassende Publikation in Aussicht. Es ist ein Tafelwerk grösseren Stils, wie es Beckett in den »Altertavler i. Danemark fra den senere Middelalder« für Dänemark giebt, geplant. Nach dem hier Vorliegenden dürfen wir mit Recht auf dieses Werk gespannt sein. *GUSTAV BRANDT.*

BÜCHERSCHAU

Walhall, *Die Götterwelt der Germanen* von *E. Doepler d. j.* und Dr. *W. Ranisch.* Berlin, Martin Oldenbourg. 20 Mark.

Als ein Weihnachts-Prachtwerk stellt sich dieses Buch vor; denn jede Seite prangt im Schmuck reichsten Farbendruckes, den Text einrahmend, umschlingend, erläuternd. Die Bilder sind nach Doepler's Originalen reproduziert und zeigen wieder aufs neue dessen Begabung für solche historisch-dekorativen Aufgaben. Der Text ist unterhaltend und belehrend, das Ganze ein rechtes Geschenkbuch.

PERSONALIEN

Weimar. Zum *Konservator der Kunstdenkmäler* der *Thüringischen* Staaten ist Professor *Georg Voss* in Berlin ernannt worden. Das Gebiet des Konservators umfasst das Grossherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, das Herzogtum Sachsen-Meiningen und Hildburghausen, das Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha, das Herzogtum Sachsen-Altenburg, das Fürstentum Schwarzburg-Rudolstadt sowie das Fürstentum Reuss ältere und Reuss jüngere Linie.

Berlin. Der Maler Max Seliger, Professor am Kunstgewerbemuseum, hat einen Ruf als Direktor der Kunstgewerbeschule zu Leipzig erhalten und angenommen. -r-

Basel. Prof. *Heinrich Wölfflin* hat den Ruf als ordentlicher Professor an die Universität *Berlin* angenommen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. In *Pompeji* ist in einem Komplex von Gebäuden an der Nordseite der Stadt eine 1,19 m hohe *Bronzestatue* eines nackten Jünglings gefunden worden, die nach dem Urteil des Archäologen Orsi von bedeutendem Kunstwert ist. Sie scheint nach den bisherigen unklaren Berichten darüber künstlerische Verwandtschaft mit dem sog. Idolino in den Uffizien zu Florenz zu haben, aber nicht das Original sondern eine Nachbildung der unteritalischen Eklektiker aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert zu sein. Die Erhaltung der Statue soll vorzüglich sein. Der abgebrochene rechte Arm ist ebenfalls gefunden worden. Näheres vorbehalten.

Rom. Die Restaurationsarbeiten, welche seit mehr als einem Jahre zum grossen Teil auf Kosten des Kardinals Rampolla in *Santa Cecilia* ausgeführt werden, hatten bis dahin fast noch gar keine Denkmäler der Vergangenheit ans Licht gebracht, wie man sie sonst bei allen modernen Restaurationen in den Kirchen Roms reichlich gefunden hatte. Nun hat sich in der Kirche gleichzeitig ein grosses Unglück und ein grosses Glück ereignet. Die Tiberfluten, welche selbst im Jahre 1870 vor dem Tempel der h. Cecilia Halt gemacht hatten, haben die ganze Kirche überschwemmt und den grösseren Teil der mühsamen Arbeit vieler Monate zerstört. Aber gleichzeitig hat man hinter den Chorstühlen der Nonnen hoch oben an der Eingangswand der Kirche wertvolle Fresken entdeckt. Im Kloster von Santa Cecilia wird die strengste Klausur geübt und eine gewichtige Empfehlung, die sonst alle Thüren in Italien geöffnet hatte, versagte zunächst vor der gestrengen Äbtissin des Klosters. Doch liess sie sich am zweiten Tage bewegen, das Jahrhunderte alte Thor zu öffnen, und unter Führung einer ehrwürdigen Nonne gelangte ich in den Chor, der sich an die Eingangswand der Basilika anlehnt und durch enges Gitterwerk gerade auf den Altar blickt. Die wurmstichigen Chorstühle waren zum Teil entfernt und von der unteren Wand hatte man die Tünche herabgeschlagen. Hier wurde nach jahrhundertelanger Vergessenheit ein umfangreiches Fresko blossgelegt. Es ist eine Glorie Christi, zur Zeit noch etwas verdunkelt und hier und dort beschädigt, aber im allgemeinen doch von guter Erhaltung. Ein überlebensgrosser Christus mit dem in erhabener Arbeit ausgeführten Kreuznimbus thront in der Mitte von einer Engelsglorie umgeben. Links steht Maria in anbetender Haltung, rechts gegenüber sieht man den Täufer. Die zwölf Apostel schliessen sich an; sechs auf jeder Seite. Sie sitzen alle auf hohen Armstühlen und tragen ihre Embleme in der Hand. Gleich hinter der Madonna sieht man Paulus; ihm gegenüber hinter dem Täufer Petrus, welcher auffallenderweise keine Schlüssel trägt, sondern ein Schwert wie in Raffaels Vertreibung des Attila. Die Madonna blieb allein erhalten als man das Fresko übertünchte. Sie ist infolge dessen vollständig übermalt, aber sie hat auf die Spur zur Entdeckung der Fresken geführt. Um den künstlerischen Wert der Wandbilder bestimmen zu können, müsste man länger vor ihnen verweilen dürfen. Die Typen der älteren Männer erscheinen etwas finster, aber die Engel entzücken durch grosse Anmut und durch die Sicherheit und Reinheit der wohlerhaltenen Zeichnung. Zahlreiche Sgraffiti entdeckt man über den Apostelköpfen, zum Teil noch aus dem Quattrocento, und der untere Teil der Figuren ist häufig zerstört. Wer ist der Schöpfer dieser Glorie? Lorenzo Ghiberti und Vasari berichten übereinstimmend, dass derselbe *Pietro Cavallini*, welcher in S. Maria in Trastevere die Mosaiken ausgeführt hat, die ganze Kirche der h. Cecilia auch mit eigner Hand ausgemalt habe. Bekanntlich war Pietro Cavallini ein Zeitgenosse Giotto's und von Geburt ein Römer. In seinen Fresken in S. Cecilia besässen wir also die einzigen Malereien in Rom des unendlich fruchtbaren Meisters, der auch in St. Peter und St. Paul und in zahllosen anderen Kirchen Roms im Anfang des Trecento gemalt hat. Auf dem Rückweg durch das Kloster fiel mein Auge noch auf eine Madonna mit zwei leuchtertragenden Engeln aus der Schule der Pisani; und ganz ähnliche Engel, welche den Eingang zu einer Zelle schmückten, wurden mir aus der Ferne gezeigt. Solche ungehobene Schätze mag man noch viele finden in den Klöstern Roms! Das Ministerium des öffentlichen Unterrichts wird die Fresken restaurieren lassen und hat auch schon Anstalten für photographische Aufnahmen getroffen.

F. St.

DENKMALPFLEGE

Berlin. Dem Gensdarmenmarkt steht nicht nur der Verlust des alten Seehandlungsgebäudes bevor, sondern auch der Abbruch des dem *Oberverwaltungsgericht* dienenden Baues wird geplant. Dieser zweite Verlust würde ungleich schwerer zu verschmerzen sein als der erste, da es sich um ein künstlerisch sehr bedeutendes Werk handelt. Friedrich der Grosse wendete bekanntlich während der letzten zwei Jahrzehnte seiner Regierung seine Aufmerksamkeit der baulichen Neugestaltung Berlins in hohem Masse zu, damit die Hauptstadt in ihrer äusseren Erscheinung der neuen Machtstellung Preussens würdig werden sollte. Ganz oder grösstenteils auf seine Kosten liess der König in den Hauptstrassen und an den Hauptplätzen eine grosse Anzahl sogenannter Immediatbauten errichten, welche an Privatleute vergeben wurden und deren einziger Zweck die Verschönerung der Stadt war. Zu einem Prachtforum sollte der, später Gensdarmenmarkt genannte, Friedrichstädtische Markt werden. Ein Entwurf des Architekten Bourdet vom Jahre 1774, der noch im geheimen Staatsarchiv aufbewahrt wird, kam nicht zur Ausführung, dagegen wurde durch Unger in demselben Jahre in der Mitte des Platzes das französische Komödienhaus errichtet, der Vorläufer des jetzigen Schinkel'schen Schauspielhauses, und drei Jahre später umzog derselbe Baumeister auf königliche Kosten den grossen Platz mit dreistöckigen Häusern, welche ihm mit ihren palastartigen Fassaden bis in die neueste Zeit, ehe sie den modernen Geschäftshäusern weichen mussten, ein vornehmes Aussehen verliehen. Die Pferdeställe, welche Friedrich Wilhelm I. rings um die beiden auf dem Platz befindlichen Kirchen hatte anlegen lassen, wurden auf Geheiss des Königs entfernt und der Architekt *von Gontard* schuf in seinem Auftrag vor den beiden Kirchen die hohen Kuppeltürme, in welchen die monumental-dekorative Ausgestaltung

des Platzes gipfelte. Diese Kuppeltürme gehören zu den schönsten Bauten Berlins. Derselbe Architekt errichtete 1780/81 in den Reihen der Unger'schen königlichen Immediatbauten den schönsten, das heutige Oberverwaltungsgerichtsgebäude, und wahrscheinlich auch das stilistisch ganz verwandte Haus an der Nordwestecke, in welchem sich die Weinhandlung von Luther & Wegner befindet. Alle späteren Zeiten haben die vortreffliche Fassade jenes Gebäudes, das, ursprünglich für Privatwohnungen errichtet, seit 1791 oder 1792 die Königl. Lotterie-Direktion, dann in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die General-Salz-Direktion enthielt, respektiert, so oft es auch die Bestimmung wechselte. Auch der letzte Umbau im Jahre 1887 zur Aufnahme des Oberverwaltungsgerichts hat in pietätvoller Weise die Fassade verschont.

Die Ausgestaltung des Gensdarmenmarktes war nach dem Urteil eines Kenners der Berliner Baugeschichte wie Richard Borrmann die bedeutendste bauliche Leistung seit Andreas Schlüter's Zeiten. Es ist als ein besonderes Glück zu betrachten, dass gerade dieser schönste Bau am ganzen Platze erhalten geblieben ist. Um so eifriger sollte man darauf bedacht sein, ihn auch jetzt nicht preis zu geben. Zur räumlichen Ausdehnung ist für das Oberverwaltungsgericht jetzt ein angrenzendes Grundstück in der Jägerstrasse erworben worden. Ein dort zu errichtender Neubau würde aber zusammen mit dem alten Hause noch nicht ausreichen, deshalb will man das letztere niederreissen, um einen räumlich sparsamer disponierten und höher aufgeführten einheitlichen Neubau zu schaffen. Sollte es jedoch nicht möglich sein an der Jägerstrasse noch ein zweites Grundstück zu erwerben, das zusammen mit dem ersten zur Erweiterung des Gontard'schen Gebäudes ausreichte? Wenn das aus irgend welchen Gründen nicht angeht, dann möge man zu dem früher schon oft erwogenen Plan zurückkehren, das Oberverwaltungsgericht an eine andere Stelle der Stadt zu verlegen, und das Haus am Gensdarmenmarkt einer anderen Behörde anweisen, für welche seine Räumlichkeiten ausreichen, damit die so schöne Trias Gontard'scher Bauten, die beiden Kuppeltürme und dieses Haus, bestehen bleibe und an die Prachtanlage des grossen Königs auch noch fernere Geschlechter erinnere!

M. O. Z.

WETTBEWERBE

Berlin. Das am 1. Juli d. J. ausgeschriebene *Stipendium der Adolf Menzel-Stiftung*, in Höhe von 800 M., ist für das Jahr 1900/1901 dem Maler Karl Homburg aus Berlin verliehen worden. -r-

Berlin. Zum 1. April 1901 hat die *Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften* in Berlin über 600 Mark zu Stipendien nach Massgabe ihres Statuts zu verfügen. Geeignete Bewerber werden aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge im Laufe des Januar 1901 bei dem Königl. Baurat Herrn F. Schwechten, Berlin W., Lützowstrasse 68 III, einzureichen.

DENKMÄLER

Strassburg. Die *Ausführung des hiesigen Goethe-Denkmals* ist nunmehr dem Bildhauer Ernst Waegener-Berlin, dessen Entwurf bekanntlich mit dem I. Preis ausgezeichnet wurde, auf Grund eines neuen, die Wünsche des Ausschusses berücksichtigenden Entwurfes endgültig übertragen worden. -r-

Charlottenburg. In dem Wettbewerb um das hiesige *Kaiser Friedrich-Denkmal* haben den ersten Preis Johann Wels und Otto Richter, den zweiten Professor Richard Anders, den dritten Professor Gustav Eberlein erhalten. Ausserdem sollen vier weitere Entwürfe angekauft werden. -r-

VEREINE

Wien. Hier wird flott weiter secessioniert. *Aus der Wiener Künstlergenossenschaft* ist infolge der Wahl des Architekten Andreas Streit zum Vorstandsmitglied der aus zwanzig Mitgliedern bestehende *Künstlerbund Hagen* ausgetreten, da Streit als Gegner der modernen Kunstrichtung gilt. ⁂

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Lichthof des Königlichen *Kunstgewerbe-Museums* ist am Dienstag, den 11. d. Mts., die *Ausstellung der Schülerarbeiten aus der Königlichen Kunstschule und der Unterrichts-Anstalt des Museums* eröffnet worden. Aus den vorbereitenden Klassen wie aus den abschliessenden Fachklassen vereinigt sie eine Auswahl bezeichnender Proben, die den Unterricht in den verschiedenen Gebieten, die er umfasst, und in den Zielen, auf die er ausgeht, veranschaulichen. Neben diesen eigentlichen Studienarbeiten aber bietet sie auch diesmal wieder eine grössere Anzahl wirklich ausgeführter Stücke und ausführungsreifer Modelle und Entwürfe. Vertreten sind dabei figürliche Plastik in Marmor, Bronze und Holz, dekorative Holzschnitzereien, Schmuckgeräte in Silber, Kupfer und Messing, Emailmalereien, dekorative Füllungen in Malerei und Kunststickerei, farbige Glasfenster, Buchschmuck, Plakate u. s. w. Dem Besuch des Publikums wird die Ausstellung bis Ende Dezember geöffnet sein.

Berlin. Auch in Italien gewinnt, so scheint es, die echte Heimatkunst an Boden, wenigstens beweisen die Bilder meist schon bekannter venetianischer Künstler, die jetzt bei *Schulte* ausgestellt sind, dass sie mehr zu sehen und zu geben sich bemühen, als jene bunten »italienischen« Bilder, die uns in ihrer schrecklichen Oberflächlichkeit so oft und so lange gelangweilt haben. Freilich lassen auch diese Arbeiten rechte Begeisterung noch nicht aufkommen. Es sind durchweg Bilder von Venedig und zwar hauptsächlich Dämmerungs- und Nachtbilder. Gewiss haben sie alle eine gewisse Ruhe und Geschlossenheit des Tones, eine gewisse Durchsichtigkeit und Luftigkeit der Farbe, aber besser als *Bartolomeo Bezzi's* »Venedig im Schlaf« und *Pietro Fragiacomo's* Bilder ähnlicher Art ist entschieden des letzteren »Frühling«, an dem Frische und Leuchtkraft der Farbe fesselt. Und bedeutender als *Guglielmo Ciardi's* Darstellungen aus der Lagunenstadt erscheinen *Beppe Ciardi's* Bilder von Hirtinnen mit der Herde auf weiter grüner Flur, in denen viel mehr Stimmung und Poesie liegt als in des ersteren »Poesia Veneziana«. Einfach ist die Technik, die Beppe Ciardi anwendet, ganz entsprechend seinen Gegenständen; bei jenen Bildern aus Venedig dagegen hat man das Gefühl, als ob die Kraft nicht ausgereicht habe, das zum Ausdruck zu bringen, was die Maler empfanden. Immerhin ist es erfreulich, dass diese Empfindung für Luft, Licht und Stimmung vorhanden und, wenn auch nur leise, zu spüren ist. Am wenigsten imponiert aber *Marius Pictor* mit seinen phantastischen Bildern, die ziemlich roh auf den Effekt gemalt sind.

Mitten unter diesen Italienern hängen ein paar ganz bescheidene kleine Stillleben von *Friedrich Hell*-Uderus (Tirol), die trotz ihrer Unscheinbarkeit ausserordentlich beachtenswert sind. Hell hat offenbar von dem früh verstorbenen Meraner *Louis Eysen*, auf dessen Ausstellung bei Keller & Reiner im vergangenen Sommer ich hier nachdrücklichst hinwies, sehr viel gelernt. Was er malt, sind immer nur

wenige Früchte, die wie durchaus zufällig daliegen, aber sie sind so überaus wahr und so ausserordentlich farbenkräftig, dabei zugleich so einheitlich im Ton, dass es zu verwundern ist, wie mit so schlichten Mitteln so Bedeutendes erreicht werden konnte. Diese Arbeiten beweisen wieder, dass echte künstlerische Kraft sich auch am kleinsten Gegenstand vollauf bethätigen kann. —

Unendlich viel ist noch bei Schulte ausgestellt, und unter diesem Vielen sehr viel, was vielleicht besser nicht da wäre. Die paar guten Kunstwerke erheben sich bergehoch über ganz flaches Land. Zu ihnen ist vor allen Dingen noch eine Landschaft *Olof Jernberg's*-Düsseldorf zu zählen, mit einem Alten, der vor der Thüre seines im Sonnenlicht daliegenden Häuschens sitzt. Das ist so breit und frisch hingestrichen, dass man glauben könnte, die lebendige Natur vor sich zu haben. Auch *Friedrich Schaper*-Hamburg sandte zwei kraftvoll gemalte Bilder »Kühe an der Tränke« und »Mondaufgang«, und *Carl Hartmann*-München ein recht unmittelbar wirkendes Hirtenbild »Auf der Weide«. Bedeutender als diese beiden letzteren erscheint wieder *A. Oesteritz*-Berlin in seinem »Blauen Kahn«, einer stimmungstiefen, feintönigen Arbeit, die abermals von dem tüchtigen Können des jungen Brachtschülers Zeugnis giebt. Endlich sei noch auf *Helen Iversen's* recht farbige Blumenstudien, und besonders noch auf des Müncheners *Carl Piepho* gross erfasste leuchtende Waldlandschaft »Septembersonne« hingewiesen. — Von den vielen Porträts der Ausstellung verdienen nur einige von *Paul Schröter*-München Beachtung.

Bei *Keller & Reiner* ist es diesmal eine plastische Arbeit, die hervorragendes Interesse erweckt, eine Büste Arnold Böcklin's von *Richard Engelmann*-Berlin. Und sie verdient dies Interesse nicht nur des Modells wegen, sondern auch deshalb, weil der Bildhauer es verstanden hat, in diesem, mit breiter malerischer, flächiger Technik nachgeschaffenen Kopf die Bedeutung des Dargestellten gut zur Anschauung zu bringen. In echtem Material würde dieses Kunstwerk sicher das volle Leben wiederspiegeln, und man darf wohl hoffen, dass der Künstler es uns bald so vorführen wird, denn es hat Anspruch darauf. — Auch die Bronzebüste einer älteren Dame von *A. Metz*, der dieselbe Dame gleichzeitig auf einem trefflichen, fast altmeisterlich wirkenden Gemälde darstellt, ist eine ausgezeichnete Arbeit. Der Künstler hat der Büste die Augen, die aus geschliffenem Stein hergestellt sind, eingesetzt und ihr dadurch erhöhte Lebendigkeit verliehen. Grosse Auffassung der Natur zeigt er in zwei römischen Landschaften.

Eine Reihe von Dorfbildern von *Theodor Johannsen*-Tondern zeigt, dass der Maler in der Vertiefung in die einfachen Motive des ländlichen Lebens weiter fortgeschritten ist. Seine »Dorfstrasse in Pezzold« und sein »Dorf an der Havel« sind frische, sonnige Schilderungen, und dass er auch die Stimmung gut wiedergeben kann, beweist in noch höherem Grade seine »Regenstimmung im Wildpark«. *Paul Höninger*-Berlin zeigt eine grössere Anzahl von Strassenbildern, die zwar von guter Beobachtung des Lebens zeugen, die aber doch zum grossen Teil etwas trocken erscheinen und kalt lassen. Am besten ist jedenfalls die Darstellung des müde heimkehrenden Arbeiters, die als »Feierabend« bezeichnet ist.

Unter *Hermann Hendrich's* Sammelausstellung sind ein paar verhältnismässig schlichte Landschaften das beste, »Am Waldbach« und »Herbsteiche«. Hier ist ziemlich viel Einfachheit und Stimmung, auch der »Sommertag am Meer« und die »Gewitterstimmung am Gardasee« haben in der Farbe viel Gutes. Es ist beinahe zu bedauern, dass Hendrich so oft phantastisch und erzählend einherkommt; es scheint, als ob seine Landschaftsbilder durch das epische Element, dass er so gerne hineinlegt und auf dem dann der Hauptton liegt, sehr verlieren. Hier stellt er einen »Fliegenden Holländer« aus, in dem er nicht entfernt erreicht hat, was er wollte. Das Schiff wirkt nicht wie ein Nebelschiff, es kommt den Beschauer weder Märchenstimmung noch Gruseln an, und das ist doch wohl die Absicht, die übrigens schon an sich recht wenig künstlerisch zu nennen ist. —

Endlich hat *Heinrich Vogeler*-Worpswede verschiedene meist schon bekannte Gemälde ausgestellt, die aber, wie die fein empfundene »Sehnsucht« oder die »Heimkehr« mit den freilich fast zu ätherischen Gestalten, immer aufs neue fesseln und entrücken. Und auch von seinen neuen Arbeiten gilt letzteres. In »Am Haiderand« mit dem in die weite Ferne spähenden Ritter sowohl, wie in der zarttönigen »Morgendämmerung« vor des Künstlers Hause in Worpswede und der farbenleuchtenden »Juninacht« hat er tiefe Stimmungen wieder fein verkörpert, während sein »Frühling« ein wenig geziert, ein wenig zu charakteristisch für seine Art erscheint.

Wahre Perlen der Malerei sind zur Zeit bei *Gurlitt* vereinigt, wo man augenblicklich fast nichts geradezu Minderwertiges findet. Zunächst verdient *J. Sperl*-Aibling mit seinen feinen, schlichten, treuherzigen Garten- und Wiesenbildern genannt zu werden. Für ihn giebt es nichts Unbedeutendes in der Natur, das kleinste betrachtet er liebevoll und weiss es so darzustellen, dass auch wir es liebevoll betrachten. In diesen Bildern von »Leibl's Garten« oder der »Blumenwiese« oder der »Gärtnerei« oder der »Wiese mit Hühnern darauf« offenbart sich das sonnige Gemüt eines echt deutschen Mannes und zugleich die Meisterhand eines grossen Künstlers. Für die »Zeitschrift für bildende Kunst« wird ein illustrierter Aufsatz über diesen Maler vorbereitet.

Thoma's Bilder haben etwas Verwandtes, und sind doch ganz anders. Er ist mehr Dichter, er legt noch mehr von seiner eigenen Art in seine Schöpfungen, oder vielmehr, er bringt sie kräftiger zum Ausdruck. Er ist viel subjektiver als Sperl; man könnte sagen, während Sperl ganz in der Natur aufgeht, saugt Thoma die Natur ganz in sich auf. Aber auch aus seinen Bildern sieht uns das deutsche Gemüt an, und hier sind zwei, die ausserordentlich bezeichnend sind, der »Sämann« und das »Frühlingsmärchen«. —

Wilhelm Steinhausen-Frankfurt a. M. stellt ein schlicht gemaltes, stimmungsvolles, in weichen Duft getauchtes »Waldthal«, *Albrecht Biedermann*-Berlin einen »Abend« und eine Landschaft »Aus der Rhön« aus, die von feinem Naturgefühl zeugen, *P. F. Messerschmidt*-München zwei Bilder aus der guten alten Zeit, aus denen ein Hauch altväterischer Gemütlichkeit uns anweht. *Franz Stassen* hat einen leuchtenden »Abend« gemalt, *P. J. Diercks*-Antwerpen führt in das »Innere einer Hütte im Kempenland« und zeigt in der Darstellung des Interieurs seine bewährte Meisterschaft aufs neue. *Hans Olde*-Seekamp ist mit einem frischen Winterbild als Landschafter erschienen, aber er bietet auch abermals ein Porträt Claus Groth's, das von Leben sprüht, und einige Steinzeichnungen, unter denen das Bildnis Liliencron's als besonders fein gezeichnet hervorgehoben werden muss.

Zum Schlusse möchte ich noch auf die Radierungen von *Hermann Gattiker*-Zürich aufmerksam machen, kleine Blätter, in die mit geringen Mitteln ein grosser Stimmungszauber gebannt ist, und die sich den übrigen Darbietungen der Ausstellung würdig anreihen. *P. W.*

Danzig. Der Kunstverein zu Danzig, eingetragener Verein, veranstaltet für die Zeit vom 3. März bis 14. April 1901 in den schönen Räumen des Stadtmuseums daselbst

seine 35. Kunstausstellung; nähere Auskunft über die Ausstellungsbedingungen ist von dem Vorstande des Kunstvereins (im Stadtmuseum zu Danzig) erhältlich.

VOM KUNSTMARKT

London. Am 26. November und den beiden folgenden Tagen fand bei Christie die Versteigerung einer Sammlung von altenglischem Porzellan aus dem Besitz des verstorbenen Mr. Ward Macdonald statt. Diese Kollektion ist in ihrer Art die schönste, welche seit langen Jahren hier an den Markt kam und waren infolgedessen die gezahlten Preise die bisher bekannt höchsten. Von besonderem Interesse waren folgende Objekte: Ein Satz von drei Vasen, Malerei von exotischen Vögeln und Laub, apfelgrüner Grundton, altes Worcester-Porzellan, 7035 M. Aus dem gleichen Material eine Vase mit Watteau-Figuren, 6300 M. Eine Saucière von demselben Porzellan mit Malerei, aus der Sammlung von Robert Napier, 2600 M. Ein Paar eiförmige Worcester-Vasen mit Medaillons, 2500 M. und ein Paar Kaffeetassen, schön dekoriert, 2400 M. Eine Chelsea-Vase, roter Grund, Malerei in Medaillons, 5670 M. Desgleichen eine Kaffeetasse, dekoriert mit Vögeln und Blumen in Gold und dunkelblauem Grund, 2100 M. Die Jahreszeiten, ein Satz von 4 Figuren, Bow-Porzellan, 6½ englische Zoll hoch, 2048 M. Aus demselben Porzellan ein Theetopf, aus der Sammlung von Lord Arundel, 1100 M. Der Erlös des ersten Auktionstages betrug für 143 Nummern 83 297 M. — Aus dem zweiten Verkaufstage sind nachstehende Gegenstände hervorzuheben: Ein Teil eines Frühstücks-Services aus Swansea-Porzellan, Blumenmalerei von Billingsley, 1100 M. Der Rest des Services befindet sich im »South Kensington-Museum« und ist illustriert in Professor Church's »English Porcelain«, pag. 94. Ein Paar Figuren, Bristol-Porzellan, 525 M. Zwei Schalen in Muschelform, Plymouth-Porzellan, 537 M. Eine Chelsea-Derby-Bowle, 672 M. Ein Paar Chelsea-Derby-Figuren, 600 M. John Falstaff, Figur aus Chelsea-Porzellan, 400 M. Eine Gruppe, Herr und Dame, in einer Blumenlaube sitzend, über ihnen Cupido, Chelsea-Material, 12 englische Zoll hoch, 2623 M. Ein Riechfläschchen, Battersea-Porzellan, 1080 M. Aus dem gleichen Porzellan zwei Etuis, hübsche Malerei, 1040 M. Eine längliche Büchse mit Malerei im Watteau-Stil, 620 M. Ebenso aus Battersea-Porzellan zwei Konsolen, 1840 M. Die Tageseinnahme bezifferte sich auf 42 200 M. — Auch am dritten Auktionstage waren die Räume überfüllt und wurden für die betreffenden keramischen Erzeugnisse des englischen Kunstgewerbes ausserordentlich hohe Preise gezahlt, so z. B.: drei kleine Nähnadelbüchsen mit Malerei von John Barleycorn, Chelsea-Porzellan, 1848 M. Zwei längliche Kästchen, Battersea-Porzellan, 1266 M. Eine Kindergruppe, Knabe und Mädchen mit Hund, aus der Chelsea-Fabrik, 1574 M. Das Gesamtresultat der Versteigerung betrug 173 592 M. Es giebt sich in England eine so nachhaltige und stetige Vorliebe zum Sammeln altenglischen Porzellans kund, dass die bezüglichen Preise diejenigen, welche bisher für Sèvres gezahlt wurden, einholen und die vom Meissener Porzellan überflügeln wird, obgleich vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet diese Wertschätzung nicht gerechtfertigt sein kann.

v. S.

London. Bei Christie fand eine *interessante Versteigerung* statt. Es handelte sich um eine grosse Anzahl von Stichen, die der verstorbene Sir W. A. Fraser zum Preise von 100—300 M. und mehr in den Jahren von 1860—1880 gekauft hatte. Heute hat die Sammlung, für die er etwa 50—60 000 M. ausgegeben, einen unendlich höheren Wert. So brachte ein von Fraser s. Zt. mit 147 M. bezahlter Stich von Bartolozzi nach Lawrence, Porträt der Miss Farren, jetzt 800 M., ein anderes aber farbiges Bildnis derselben Dame, das damals mit 108 M. bezahlt worden war, 2100 M.; ein Bildnis der Mrs. Siddons nach Dowman von Tomkins, das Fraser für 147 M. erstanden hatte, kam auf 3000 M., ein Bildnis der Lady Bampfylde von Watson (früher 500 M.) auf 2835 M., Miss Hardinge (früher 147 M.) auf 1974 M., Miss Meyer als Hebe (früher 210 M.) auf 1932 M., Miss Kemble (früher 252 M.), auf 2520 M., Lady O'Brien (früher 420 M.) auf 5460 M., Sir Joshua Reynolds (früher 147 M.) auf 1428 M., Herzogin von Cumberland nach Gainsborough (früher 147 M.) auf 1953 M. —

Auch die Kupferstich-Sammlung des verstorbenen Dudley Ward Macdonald kam bei Christie zum Verkauf und brachte hohe Preise, so Miss Peel von Cousins nach Lawrence 840 M., »der Pferdemarkt« von Landseer nach Rosa Bonheur 840 M., »Bürger des Hochlands« nach R. Bonheur von Landseer 735 M., Mrs. Bradyll von Cousins nach Lawrence 1596 M., »Shetland-Ponies« nach Rosa Bonheur von Lewis 588 M., »Morgen im Hochland« nach Rosa Bonheur von Lewis 420 M. und mehrere Stiche nach Landseer, wie »Herrscher der Bergschlucht« 840 M., »Nacht und Morgen« 546 M.

∞

VERMISCHTES

Berlin. Die *Sachverständigen-Kommission* zur Unterstützung des Direktors der Reichsdruckerei in Kunst- und technischen Fragen setzt sich nach Bestimmung des Kaisers für drei Jahre wie folgt zusammen: Geh. Regierungsrat und Direktor der Königlichen Museen Dr. Friedrich Lippmann; Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums Dr. Peter Jessen; Erster ständiger Sekretär der Königlichen Akademie der Künste, Professor Dr. Wolfgang v. Oettingen; der Kupferstecher Albert Krüger; der Kupferstecher an der Königlichen Hochschule für bildende Künste, Professor Dr. Hans Meyer; das Mitglied des Senats der Königlichen Akademie der Künste, Kupferstecher Professor Karl Köpping; das Mitglied der Akademie der Künste, Architekt Hans Grisebach; der Königliche Baurat Max Hasak; das Mitglied der Königlichen Akademie der Künste Professor Franz Skarbina; das Mitglied des Senats der Königlichen Akademie der Künste Professor Woldemar Friedrich; der Direktor der Unterrichts-Anstalt des Kunstgewerbe-Museums, auftrw. Direktor der Königlichen Kunstschule, Mitglied des Senats der Akademie der Künste Professor Ernst Ewald; der Professor an der Königlichen Technischen Hochschule Dr. Miethe; der Hof-Kunsthändler und Sachverständige für graphische Kunsterzeugnisse Louis Gerhard Meder (in Firma Amsler & Ruthardt). -r-

Berlin. Der Kaiser hat nun die grosse in Kupfer getriebene Figur des *Bogenschützen von E. M. Geyger* für den Park von Sanssouci angekauft. Auf den Wunsch des Künstlers hat die Städtische Kunstdeputation, die die Statue für den Humboldthain angekauft hatte, hiervon abgesehen, nachdem der Künstler sich bereit erklärt hatte, durch eine neuere Arbeit eventuell der Stadt einen Ersatz zu schaffen. -r-

St. Petersburg. In Kiew soll als Abteilung der hiesigen eine *Akademie der Künste* errichtet werden, wenn der Vorschlag des Malers Mjassojedow, der zum Zweck der Wahl einer geeigneten Stadt Südrussland bereist hat, von der Akademie und deren Präsidenten, dem Grossfürsten Wladimir Alexandrowitsch, genehmigt wird. Es soll an der neuen Akademie Malerei, Skulptur und Architektur gelehrt werden.

∞

KUNSTAUSSTELLUNG DANZIG

3. März bis 14. April 1901

veranstaltet vom

Kunstverein zu Danzig, e. V., im Stadtmuseum.

Anmeldungen bis 31. Januar,

Einlieferung bis 20. Februar 1901.

Preisausschreiben.

Die Stadt Bonn beabsichtigt, vor der **Münsterkirche** in Bonn einen

Monumentalbrunnen

zu errichten, für dessen Ausführung eine Summe von **18000 M.** zur Verfügung steht.

Deutsche Bildhauer und Architekten, welche sich an dem dieserhalb eröffneten **Wettbewerb** beteiligen wollen, erhalten auf Wunsch die näheren Bedingungen sowie die Lagepläne seitens des Oberbürgermeisteramtes kostenfrei zugesandt.

BONN, den 4. Dezember 1900.

Der Oberbürgermeister
SPIRITUS.

Attribute der Heiligen

Nachschlagebuch zum Verständnis christlicher Kunstwerke. 202 Seiten mit ca. 3000 Schlagworten. Preis 3 Mk. bei Kerler, Verlags-Conto, Ulm.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und **Berlin**.

CARL LEMCKE

AESTHETIK

in gemeinverständlicher Darstellung

Sechste Auflage.

2 Bde. gr. 8° mit vielen Abbildungen
Preis 10 M., geb. 12 M.

Eines der wenigen leicht lesbaren Bücher über das Schöne und die ihm verwandten Begriffe, die das schwere Rüstzeug philosophisch-technischer Ausdrücke vermeiden und die Wissenschaft des Schönen klar und scharfsinnig erörtern in einer Weise, die das Werk auch für gebildete Laien verständlich macht.

„Gerade für den sehr weiten Kreis aller derer, welche keinerlei Veranlassung haben, sich in wissenschaftlicher Weise mit philosophischen Disziplinen und so auch mit der »Aesthetik« zu befassen, wird die Anregung, welche die Lemcke'schen Vorträge bieten, eine sehr bedeutende sein . . . Fürwahr ein köstlicher Hausschatz für alle Gebildeten deutscher Zunge." (*Leipz. Tageblatt.*)

Dr. Karl Heinemann

Goethe

2. Auflage.

Ein starker Band mit ca. 277 Abbild., Faksimiles, Karten und Plänen.

Geheftet 10 M., fein geb. 12 M., in Halbfrzbd. 14 M.

Durch ein bedauerliches Versehen des Buchbinders ist dem in voriger Woche erschienenen Hefte der **„Zeitschrift für bildende Kunst"** statt der zu dem Aufsatze von W. v. Oettingen gehörigen Radierung nach O. Jernbergs **„Erntezeit"** eine Originalradierung von H. Reifferscheid-München beigeheftet worden. Die richtige Radierung wird mit dem nächsten Hefte nachgeliefert.

Inhalt. Wilhelm Leibl †. Von P. Warncke. — Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre. Von Gustav Brandt. — Doepler, Walhall. — Weimar, Voss, Konservator; Leipzig, Max Seeliger, Direktor der Kunstgewerbeschule. — Pompeji, Fund einer Statue; Rom, Funde in Sta. Cecilia. — Berlin, Abbruch des Oberverwaltungsgerichts. - Stipendium der Menzel-Stiftung; Eggers-Stiftung. — Strassburg, Goethe-Denkmal; Charlottenburg, Kaiser Friedrich-Denkmal. Berlin, Ausstellung im Kunstgewerbemuseum; Berliner Salons. Danzig, Kunstausstellung. — Versteigerungen bei Christie. — Berlin, Sachverständigen-Kommission, Geygers Bogenschütze; Krakau, Kunstakademie; St. Petersburg, Akademie der Künste. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 10. 27. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EINE NEUENTDECKTE ALTCHRISTLICHE BILDERHANDSCHRIFT DES ORIENTS

VON GEORG SWARZENSKI-PARIS.

Es sind jetzt zwanzig Jahre, dass die Theologen von Gebhardt und Harnack auf einer Studienreise durch Süditalien jene altchristliche Bilderhandschrift fanden, die seitdem nach dem Fundort Rossanensis benannt, als ein fundamentales Material in alle Handbücher der altchristlichen Kunst übergegangen ist und schliesslich, in letzter Zeit, auch eine ihrer kunsthistorischen Bedeutung würdige Publikation durch Haseloff gefunden hat. Die Entdeckung der Handschrift war wohl das grösste Ereignis, das die altchristliche Kunstwissenschaft der letzten Jahrzehnte aufzuweisen hat; einer Hoffnung auf eine abermalige Vergrösserung unserer Kenntnis der Kunstentwicklung dieser dunklen Zeiten durch einen neuen, ähnlichen Fund wagte man kaum Ausdruck zu verleihen. Wir sind nun in der glücklichen Lage, einen solchen Fund zu verzeichnen, der allerdings nicht von einem Forscher im engeren Sinne gemacht wurde, sondern auf einer anderen Zwecken dienenden Reise durch Russland, Kleinasien und Armenien von einem französischen Offizier. Die Handschrift, die dieser in Sinope fand und erwarb, ist jetzt in den Besitz der Bibliothèque Nationale übergegangen und dieser als Nr. 1286 des Fonds du Supplément grec einverleibt.

Die Handschrift stellt die Überreste eines griechischen Tetraeuangelions dar, auf 43 Blättern (30 : 25 cm) Bruchstücke aus Matth. VII—XXIV enthaltend. Der Text steht durchgängig in goldener Unzialschrift auf purpurnem Grunde; die Handschrift erweist sich hierin als ein Unikum, indem die bisher bekannten griechischen Purpurkodices, die wir aus dieser Zeit erhalten haben, im laufenden Text stets nur die Silber-, nicht die Goldschrift angewandt zeigen. Aber die Bedeutung der Handschrift für das spätantike oder frühmittelalterliche Schriftwesen ist uns an dieser Stelle nicht wichtig, und ebensowenig ist es unsere Angelegenheit, sie textkritisch zu beurteilen. Für uns liegt der Hauptwert der Handschrift in ihrer künstlerischen Ausstattung. Freilich müssen wir uns vor der Hand eine erschöpfende Beurteilung ihrer kunsthistorischen Stellung nach allen Richtungen hin versagen, indem wir dieselbe verschieben, bis das Denkmal den Fachgenossen in der bald zu erwartenden reichen Publikation vorliegen wird, die von berufenster Seite, von H. Omont, vorbereitet ist, nachdem bereits von dem gleichen Gelehrten ein kurzer Bericht in den Comptes-rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres (séance du 6 avril 1900) und im Journal des savants (Juin 1900) erschienen ist.

Die Handschrift enthält in dem auf uns gekommenen Teile fünf Bilder, offenbar von einer und derselben Hand ausgeführt. Über das Verhältnis von Maler und Schreiber scheint eine bestimmte Vermutung nicht erlaubt. Eins der Bilder ist leider zerstört, indem der untere Teil desselben abgerissen ist, so dass fast nur noch einige Köpfe handelnder Gestalten sichtbar sind. Wie aus der Stellung im Texte erkennbar, war hier die erste wunderbare Speisung dargestellt. Die übrigen Darstellungen geben

1. Eine Scene nach der Enthauptung Johannis des Täufers. (Dargestellt ist der Moment Matth. XIV, 11... und sein Haupt ward hergetragen in einer Schüssel und dem Mägdelein gegeben, und sie bracht es ihrer Mutter.)
2. Die zweite wunderbare Brotvermehrung.
3. Die Heilung der beiden Blinden von Jericho.
4. Das Wunder vom verdorrten Feigenbaum.

Alle diese Darstellungen begegnen uns hier zum erstenmale in der christlichen Kunst: Für keine von ihnen lässt sich mit Sicherheit eine ältere Darstellung nachweisen, so dass auch der engeren ikonographischen Forschung neue Perspektiven durch dieses Denkmal geboten werden.

Die Erhaltung der Bilder ist eine ganz wunderbare. Die Farben sind von einer Klarheit, Leuchtkraft, Frische und Sauberkeit, als wären sie eben aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen; die Schicksale von fast anderthalb Jahrtausenden sind an ihnen fast spurlos vorübergegangen.

Die Ausführung verdient uneingeschränktes Lob;

sie ist fein und sorgsam, ohne kleinlich zu werden. Allerdings stehen wir in einer Zeit, wo die Handschriftendekoration in den Händen eines handwerksmässigen Betriebes lag; aber wir sehen, dass der Künstler noch mit Sicherheit und Geschmack seiner Aufgabe gerecht wird und die Regeln der Kunst mit Fleiss und Geschick zur Ausführung zu bringen versteht. Hiermit ist gesagt, dass ein lebensvoller, innerlicher Ausdruck des Affektes in der Physionomie nicht zu seinen eigentlichen Interessen gehört. Alles ist vielmehr in die Bewegung der Gestalten, in ihr äusserliches Verhältnis zueinander und in die Gebärdensprache verlegt. Aber in diesen Dingen erweist sich der Künstler, oder vielmehr die Kunst, die er uns vertritt, sehr leistungsfähig. Die Komposition ist stets gut und oft vorzüglich (Blindenheilung und Herodiasscene), die Gestikulation nie automatisch und zeugt von natürlicher Beobachtung. Die Erzählung der evangelischen Vorgänge vollzieht sich schlicht, einfach und lebendig, ohne Übertreibung und ohne Dürftigkeit. Keine allegorische und mythologische Gestalt, keine der aufdringlichen psychischen Personifikationen, ohne die sich Viele die Kunst der späten Antike und besonders die des christlichen Ostens, dem die Handschrift angehört, gar nicht denken können, stören das einfach Vorgängliche der Handlung.

Das Verständnis für den menschlichen Körper ist i. A. ein richtiges; die Proportionen sind normale; als charakteristisch wäre die etwas eingezogene Haltung der langen Köpfe auf dem etwas verwachsenen Halse und das starke Herabfallen der Schultern zu betonen. Den langsam schreitenden Figuren ist eine unsichere, schräge Schwebestellung eigentümlich. Die Füsse sind sehr zierlich und natürlich gestellt, die Hände aber oft hölzern und gespreizt. Für den Typus ist die Steilheit des Profils charakteristisch: die hohe Stirn und die kräftige Nase bilden eine fast gerade Linie. Der Mund wirkt klein und voll, die Augen sind gross und treten durch die scharfe Eintragung der Pupille in schwarz auf dem weiss gedeckten Augenstern leuchtend hervor. Die malerische Art der Karnation ist noch ganz antik, die Ausführung der Gesichtszeichnung aber feiner und schärfer als auf den abendländischen spätantik-altchristlichen Denkmälern. Die Gesamtform des Kopfes ist mehr eckig als oval und wesentlich höher als breit. In den Nebenfiguren herrscht die Bartlosigkeit vor; der Typus Christi ist der eines Mannes im vorgeschrittenen, mittleren Lebensalter mit vollem, langherabfallenden, braunen Haar und Bart. — Die Gewandbehandlung ist gut: ein einfaches natürliches Verhältnis zum Körper ist erreicht, die Faltengebung vollzieht sich in einem ruhigen, geradlinigen Charakter, doch bietet die malerische Art der Modellierung wenig Abwechslung. Unter den Farben herrscht in den Gewändern bräunliches Gelb und Hellblau vor. Bezeichnend für die östliche Heimat der Handschrift ist es, dass das Gewand Christi ausschliesslich in Gold gegeben wird, mit einer feinen braunschwarzen Einzeichnung der Falten. Dagegen findet sich nicht die im Abendland beliebte Goldfältelung der farbigen Gewänder. Charakteristisch ist die beliebte Verzierung der Gewänder durch die Auflage kleiner farbiger Kreisflächen, die sich ganz so im Rossanensis findet.

Das künstlerische Interesse ist zunächst auf eine Betrachtung der Komposition und Gestaltenbildung beschränkt. Von eigentlich landschaftlichen Elementen ist kaum zu reden. Die Figuren stehen auf demselben Grunde der Seite wie die Schrift, ohne durch eine Umrahmung von dieser getrennt zu werden und ohne auch nur durch die Andeutung eines Terrains einen Stützpunkt für die Füsse zu erhalten. Nur eine feine horizontale Linie ist scharf eingezeichnet, um das Niveau, auf dem die Figuren stehen, zu bestimmen. Die Architekturen sind in willkürlicher Farbe und ohne ein perspektivisches Verhältnis in die Bildfläche hineingesetzt; ihre Formen sind von denen älterer und gleichzeitiger abendländischer Denkmäler grundverschieden und stehen wiederum denen des Rossanensis am nächsten. In der Form der Bäume ist nur eine allgemeine Charakteristik mit den Mitteln einer flüchtigen, impressionistischen Technik erstrebt. Die Farbe der Wipfel ist ein merkwürdiges Blaugrün, das aber vielleicht nicht Original ist, sondern erst durch den chemischen Prozess eines Durchwachsens der blauen Bestandteile im Grün seine jetzige Färbung erhielt.

Bereits einer flüchtigen Betrachtung der uns hier erhaltenen Gemälde kann es nicht verborgen bleiben, dass uns in ihnen ein Denkmal erhalten ist, welches denselben Kunstkreis repräsentiert, aus dem der Rossanensis hervorgegangen ist. Die Verwandtschaft ist eine so enge, dass wir über den Zufall nur staunen können, der uns unter den so ganz wenigen Zeugen dieser Kunstgattung aus einer mehrere Jahrhunderte und das immense Gebiet der aus dem römischen Universalreich entstandenen christlichen Kultur überspannenden Epoche gerade zwei Denkmäler bewahrt hat, die unter sich so völlig übereinstimmen. Wir brauchen uns über diesen Zufall nicht zu beklagen, wenn es für unsere Erkenntnis vielleicht auch nützlicher wäre, aus einem anderen, bisher noch nicht bekannten Kunstkreis ein Zeugnis zu erhalten. Aber es ist doch ermutigend, durch den Fund dieser Handschrift eine monumentale Bestätigung für die wissenschaftliche Berechtigung der Methode zu erhalten, auf die wir bei dem lückenhaften und gewiss nur auf Zufall beruhenden Bestand der uns überkommenen Denkmäler notwendig angewiesen sind: dieselben jedesmal — und wenn sie noch so allein stehen! — als Zeugen einer Vielheit, einer bestimmten landschaftlichen und zeitlichen Tradition anzusehen.

Die enge Verwandtschaft des Pariser Matthäus-Evangeliums mit dem Rossanensis ist eine schlagende und bedarf kaum einer näheren Ausführung. Sie erstreckt sich auf die Komposition, die Gruppenbildung, auf die Auffassung der einzelnen menschlichen Gestalt, ihre Bewegung, das Verhältnis der Gewandung zum Körper und auf die Typen. Auf einige charakteristische Einzelheiten, die beiden Handschriften gemeinsam sind, stiessen wir schon bei der allgemeinen

Charakteristik. Auch der Typus Christi ist der gleiche. Ferner treffen wir in beiden Handschriften dieselbe Form des Kreuznimbus und auch die goldne Gewandung des Heilandes ist beiden Denkmälern gleichmässig eigentümlich, nur dass sie im Rossanensis auf das Obergewand beschränkt bleibt, während sie im Parisinus einheitlich für das ganze Kostüm verwertet wird. Wie eng beide Handschriften zu einander stehen, beweisen auch einige charakteristische Typen der Nebenpersonen: der Typus des Apostels links neben Christus in der wunderbaren Speisung ist fast identisch mit dem des Johannes im Abendmahlsbilde des Rossanensis, der des Apostels rechts stimmt mit dem des Petrus und des Andreas der genannten Scene in der verwandten Handschrift überein. Vor allem aber finden wir in beiden Handschriften jene ganz eigentümliche, bisher in dieser Weise noch nicht wieder nachgewiesene Umrahmung der Bilder aus dem Leben Christi mit Brustbildern der Propheten, die über einem aufgerollten breiten Schriftband, wie auf einer Brüstung, stehen, und unter denen hier wie dort David, bekrönt und bartlos, niemals fehlt. Im Rossanensis stehen diese Prophetenbilder bekanntlich unterhalb der evangelischen Scene, in unserer Handschrift sind sie stets in der Zweizahl an die Seiten neben die erzählenden Bilder gestellt. Diese hier vorliegende Art scheint mir eine ursprünglichere zu sein.

Über das zeitliche Verhältnis der beiden Handschriften ist ein bestimmtes Urteil allerdings nur schwer zu gewinnen. Ohne auf Einzelheiten jetzt bereits einzugehen, sei die allgemeine Bemerkung erlaubt, dass einige Typen des Rossanensis der späteren byzantinischen Kunst bereits näher kommen als die des Parisinus, dass umgekehrt einige Typen dieser Handschrift noch der Antike näher stehen als die des Rossanensis. Jedenfalls ist die Verwandtschaft beider Handschriften eine so enge, dass wir sie über die Grenze einer Generation kaum auseinander rücken dürfen. Auch ein Zweifel an ihrer landschaftlichen Zusammengehörigkeit ist ausgeschlossen, und der Fundort der neuen Pariser Handschrift kann die hierüber geäusserten Vermutungen nur bestätigen.

Das wichtigste Ergebnis erhalten wir aber, wenn wir beide Handschriften auf die allgemeine Art ihrer illustrativen Anordnung, auf das Verhältnis ihrer Illustrationen zum illustrierten Text hin betrachten. Im Rossanensis ist uns ein, wie Haseloff trefflich ausgeführt hat, nicht vollständiger evangelischer Cyklus erhalten, der als solcher dem eigentlichen Texte vorausgeht. Die einzelnen Darstellungen stehen auf Vollblättern; er giebt Kodexillustration im eigentlichsten Sinne. Im Parisinus sind dagegen die einzelnen Darstellungen in den Text hineinbezogen; sie stehen unmittelbar unter dem Texte, der den bildlich dargestellten Vorgang erzählt. Sie zeigen die Form des schmalen nach der Breite disponierten Streifenbildes, das von dem Texte durch keinerlei Rahmung oder besondere Grundierung getrennt ist: Rotulustyp. Beide Handschriften, die, wie wir sehen, zweifellos als Zeugen einer und derselben Schule und Epoche anzusprechen sind, zeigen also bei völliger Gleichheit des zu Grunde liegenden Textes bereits jene beiden Arten der illustrativen Ausstattung, die wir während des ganzen Mittelalters als die beiden einander gegenüberstehenden Illustrationstypen liturgischer Bücher verfolgen können: die eine schickt dem Texte einen selbständigen, in sich geschlossenen Illustrationscyklus voraus, die andere illustriert den erzählenden Text an Ort und Stelle. Wir sehen somit, dass bereits in der Zeit des Entstehens unserer Handschriften beide Illustrationstypen in gleicher Geltung und in gleicher Gegend nebeneinander bestanden. Der noch immer vermissten Geschichte des evangelischen Bilderkreises ist durch die Pariser Handschrift eine neue Grundlage von grösster Bedeutung gegeben.

Es liegt in der Natur der Sache, dass bei dem im Rossanensis vorliegenden, selbständigen Cyklus der Künstler sich dem Berichte bald dieses, bald jenes Evangeliums in der Art seiner Darstellung anschloss, und ebenso wundert es uns nicht, dass der Bildschmuck des Parisinus einseitig und genau dem Berichte des Matthäus, den seine Bilder (Herodias: Matth. XIV, 1 f. Speisung: Matth. XIV, 14. f. XV, 32 f. Blindenheilung: Matth. XX, 29 f. Verdorrter Feigenbaum: Matth. XXI, 19 f.) illustrieren, folgt. Nur in der Scene der Brotvermehrung fällt eine grössere Freiheit auf, indem die beliebigen Jünger (οἱ μαθηταί: Matth. XIV, 15. XV, 35) neben Christus durch zwei besonders charakterisierte ersetzt sind. Eine Beeinflussung von Johs. VI, 5. 8. ist hier wohl anzunehmen, da bei diesem Evangelisten im Unterschied zu allen übrigen (Marc. VIII, 1 f. VI, 35 f. Luc. IX, 11) zwei bestimmte Jünger, Philippus und Andreas, in besonderem Verkehr mit Christus bei dieser Scene erscheinen. Hiermit wäre erwiesen, was auch an sich mehr als wahrscheinlich ist, dass der spezifische Matthäus-Cyklus des Parisinus kein ganz originaler ist. Dass der Illustrationstypus der Pariser Handschrift als solcher älter ist als der des Rossanensis, ist wohl kaum zu bezweifeln.

Die allgemeine kunsthistorische Stellung der Handschrift ist ja durch ihre enge stilistische Beziehung zum Rossanensis genügend bestimmt. Es tritt hierdurch ein bedeutender Komplex der ältesten Malerei des christlichen Orients vor unser Auge, und wir erkennen wiederum, wie unmöglich es ist, die altchristliche Kunst in ihrer Gesamtheit als eine einheitliche anzusehen. Wie unterscheidet sich doch deutlich der Charakter dieser Denkmäler, denen wir bei einer so allgemeinen Betrachtung noch die Wiener Genesis an die Seite stellen dürfen, von den älteren Arbeiten des Abendlandes, dem Virgil der Vaticana (3225) oder den Quedlinburger Italafragmenten in Berlin! Wie unterscheidet er sich aber auch von einem fast gleichzeitigen, eigentlich byzantinischen Denkmal, wie dem Wiener Dioskorides! Was hier als gemeinsam empfunden werden kann, wird kaum etwas anderes sein als die gewissen Erbstücke der antiken Tradition, mit denen im ganzen aber doch eben selbständig geschaltet und nach bestimmten individuellen Modifikationen hin gewirtschaftet sein

muss. Wie unendlich weit ist nun gar der Abstand aller dieser Denkmalsgruppen von den letzten Äusserungen der antiken Buchmalerei im Abendlande, jenen Bilderhandschriften, die dort hart auf der Grenzscheide zum Mittelalter entstanden sind, wie dem Virgil der Vaticana 3864, der Agrimensores-Handschrift in Wolfenbüttel (36. 23. Aug. fol.), dem Cambridger Evangelienbuch (C. C. C. 268) oder den Münchener Evangelienfragmenten in einer Augsburger Handschrift (Cim. 2.). Gegenüber den oben genannten, älteren abendländischen »antiken« Bilderhandschriften (Virgil Vat. 3225 etc.) stehen unsere Denkmäler der Buchmalerei des christlichen Orients an eigentlich malerischer Empfindung zweifellos weit zurück. In dieser Hinsicht müssen wir sie auch den frühbyzantinischen Denkmälern (Dioskorides) hintenansetzen, doch scheinen sie diesen gegenüber den Vorzug grösserer Sachlichkeit in der Art des Vortrages zu verdienen. Mit den gleichzeitigen und jüngeren Ausläufern der antiken Buchmalerei des Abendlandes ist aber eigentlich kaum ein Vergleich möglich; so weit stehen diese an malerischer Empfindung hinter unseren Bildercyklen des Orients zurück.

BÜCHERSCHAU

F. Studniczka, *Die Siegesgöttin.* Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt. Akademische Antrittsrede, gehalten am 16. Januar 1898 im Skioptikon-Hörsaal der Universität Leipzig, in erweiterter Bearbeitung. Leipzig, B. G. Teubner.

Liegt es wirklich nur an der Übermacht klassischer Bildung und der geringen Phantasie der modernen Menschen, dass manche poetisch-künstlerische Schöpfungen des griechischen Geistes noch heute unvergänglich in den Darstellungen der Künstler fortleben und von den Betrachtenden ohne weiteres verstanden werden, trotzdem die religiöse Grundlage, auf der jene Schöpfungen erwachsen sind, längst verschwunden ist? Liegt der Grund nicht vielmehr darin, dass den Griechen, wie keinem anderen Volke vor ihnen, die Erkenntnis gegeben war, dass die Gottheit, soll sie uns Menschen Liebe oder Ehrfurcht oder heiliges Grausen einflössen, *unsere* Züge tragen muss, dass sie nichts als die Steigerung dessen sein darf, was uns diese Gefühle auch im Leben erregt, denn nur so können wir in ein wirklich persönliches Verhältnis zu ihr treten, nur so kann sie eine beseligende Macht für uns werden, nur so, wenn sie unser Dasein vernichtet, in unsern Herzen noch Ehrfurcht erwecken. Im Grunde ist der griechische Olymp deshalb nichts anderes als eine umfassende Darstellung der ganzen Skala menschlicher Charaktere in krystallisierten Existenzen, und da sich jene Charaktere ewig gleich bleiben, so ist auch die Wirkung ihrer Verkörperungen unvergänglich.

Ging aber die griechische Phantasie in ihren Bildungen wirklich über das hinaus, was ihr das Leben bot, in Vermischung der menschlichen Erscheinung mit der tierischen, so wusste sie in so geistreicher Weise dem menschlichen Organismus sein Recht zu wahren, dass auch diese dämonischen Idealgestalten noch heute ohne weiteres als vollkommen überzeugende Wesen verstanden werden. Natürlich ist es, dass solche Bildungen auch dem griechischen Genius nicht auf den ersten Wurf gelungen sind, und es gehört zu den erfreulichsten Aufgaben, zu verfolgen, wie ein derartiges Problem immer und immer wieder von neuem angegriffen wurde, bis endlich *die* Lösung vollendet dastand, die bis auf unsere Tage bindende Geltung behalten sollte.

Nike, die Göttin des Sieges, war nach dem Glauben der Griechen ein mit mächtigen Fittigen zum windschnellen Fluge ausgerüstetes Göttermädchen, das vom Olymp her den Sterblichen die Kunde und die sichtbaren Preise des Sieges brachte.

Das Wort Nike ist weiblich; *wir* sagen *der* Sieg; *unser* Gott könnte zur Verkündigung des Sieges nur einen seiner Erzengel senden, und doch sehen wir überall auf Monumenten zur Feier eines siegreichen Krieges noch heute die *griechische* Siegesgöttin und jeder, der das Denkmal sieht, versteht seinen Sinn. Es hat eben nicht gelingen wollen, und ist wohl auch niemals versucht worden, für das Flüchtige, Ersehnte, Reizende, Lockende, Glückbringende des Sieges ein entsprechenderes Bild zu finden, als die geflügelte, himmlische Botin mit dem blühenden jungfräulichen Leibe und dem ernsten, mädchenhaften Antlitz. Und wenn ihr noch heute die mächtigen Fittiche aus den Schultern ragen in einer Weise, dass wir die feste ruhige Überzeugung gewinnen, sie könne sich ohne Gefahr mit ihnen durch die Lüfte schwingen, so ist es eben wieder der künstlerische Genius der Griechen gewesen, der nach langem Ringen dieses Problem endgültig gelöst hat.

Einen Entwurf zu der Geschichte dieser Idealgestalt, soweit sie sich auf griechischem Boden abgespielt hat, bietet uns St. in der vorliegenden Ausarbeitung eines Vortrages, die von ihrer Vorlage eine äusserst erfreuliche und packende Frische und Unmittelbarkeit bewahrt hat, sodass die Lektüre auch jedem, der nicht archäologische Belehrung sucht, Genuss bereiten wird.

Ein sehr glücklicher und, soviel mir bekannt, neuer Gedanke führt die Entstehung der persönlichen Vorstellung einer Siegesgöttin auf die das ganze hellenische Leben beherrschende Eris, den Wettstreit, zurück. Nur fehlt in der Ausführung dieses Gedankens ein, wie mir scheint, sehr bedeutsames Moment: das tiefe religiöse Empfinden des Griechen, das jeden Erfolg dankbar als ein Geschenk jener Mächte annahm, denen er sein ganzes Dasein bedingungslos unterworfen wusste. Erst diese Empfindung führte mit Notwendigkeit zu der Vorstellung eines persönlichen göttlichen Wesens, das jenes Geschenk im Auftrag der oberen Götter, die darum nicht bemüht werden konnten, zu den Sterblichen bringt.

Der Hauptteil der Abhandlung weist an vielen Beispielen die allmählich sich steigernde Vervollkommnung in der Lösung des Problems nach, eine geflügelte Gestalt fliegend, d. h. schwebend und im sichtbaren Gebrauch ihrer Flügel darzustellen. Die unglaublich geniale Leistung des Paionios, dem diese Lösung zum ersten Male glänzend gelingt, und ihre hohe Bedeutung werden vortrefflich geschildert. In der Geschichte der Darstellung des Fliegens hätten die Nereiden von Xanthos bestimmter verwertet werden können T. VI. Fig. 34 u. 35; sie fliegen ja auch, trotzdem sie ungeflügelt sind, und zwar ist das Fliegen bei ihnen im Grunde noch durch den einseitigen Sprung dargestellt, in derselben Weise wie an dem etwa gleichzeitigen Spiegelgriff T. II. Fig. 11; an Stelle der Blüte oder Palmette der alten Nikebilder ist aber ein bewegliches Tier (Wasservogel, Fisch) getreten, wodurch die Lösung von der Basis schon vollkommen erreicht wird. Sie sind auf diese Weise die spätesten Vertreter des alten Typus und die direkten Vorläufer der Nike des Paionios, mit der sie durch die eigenartige Darstellung der Gewandung und die Verwertung der Tiere in engstem Zusammenhang stehen, wie St. richtig hervorhebt. Es wäre sehr verführerisch, sich Paionios auch als Meister jener Nereiden

zu denken, mit deren Erfindung er den ersten Schritt zur vollkommenen Lösung des Problemes that.

Selbstverständlich ist, dass dann auch dem glänzenden hellenistischen Gegenstück jener Nike von Olympia, der von Samothrake ein längerer Abschnitt gewidmet ist, während sonst noch die Göttin auf Vasenbildern und Reliefs in verschiedenen Situationen und intimeren Beziehungen zum Menschenleben beobachtet wird, in denen sich eine Fülle poetischer Einfälle kundgiebt. Diese poetische Erfindungskraft, mittels der die griechischen Künstler mit den Gestalten des Olymp frei schalten durften, führte zu dem merkwürdigen Phänomen der Vervielfältigung der Nike. Wie Dionysos vom Schwarm der Mänaden umgeben war, so wurde besonders der Athene ein ganzer Chor von diesen leichtbeschwingten Dienerinnen beigegeben.

Die Verdreifachung der Nike auf den Giebeln als Akroterien oder die Vervierfachung, wie sie Pheidias an den Beinen des olympischen Zeusthrones vornahm[1]), konnte indes jenes Phänomen nicht hervorrufen, da es sich in diesen Fällen um rein dekorative Ausschmückung handelt, sondern es höchstens erleichtern, weil sie das Auge daran gewöhnt hatte, mehrere derartiger Gestalten in einem Zusammenhang zu sehen. Schade, dass St. noch nicht die schöne Publikation einer athenischen Dreifussbasis vorlag (Jahreshefte des österr. arch. Institutes II T. V—VII), auf der Dionysos zwischen zwei spendenden Niken dargestellt ist, die mit unbeschreiblich graziöser Feierlichkeit ihres Amtes walten. Das Monument stammt aus dem Beginn der hellenistischen Zeit.

St. schliesst mit der siegesbewussten Abweisung eines merkwürdigen Verdiktes, das ein allzuheftiger »Priester der alleinseligmachenden Naturerkenntnis« gegen die liebenswürdigen Gestalten der Nike erlassen hat, die noch heute das Entzücken aller unbefangen Geniessenden bilden.

Die Schrift ist von dem Verleger mit zwölf Tafeln ausgestattet worden, die 59 gut ausgeführte Abbildungen enthalten, d. h. das notwendigste Material zur Vergegenwärtigung der geschilderten Monumente (zu streichen wäre Fig. 47; vgl. Bulle in Roscher's Mythol. Lexikon III Sp. 327 Z. 38 ff.).

W. Amelung.

Rom.

NEKROLOGE

»*Berlin.* Prof. *Karl Becker*, der Ehrenpräsident der Kgl. Kunstakademie, ist am 20. Dezember, zwei Tage nach seinem 80. Geburtstag, an einer Lungenentzündung, welche infolge von Influenza auftrat, gestorben. Der Feier seines Geburtstages im Künstlerhause konnte er schon nicht mehr beiwohnen. Ihm zu Ehren war für Februar ein Kostümfest »Albrecht Dürer in Venedig« geplant.

WETTBEWERBE

Dresden. Das Direktorium der Hermannstiftung hat für sächsische oder dauernd in Sachsen ansässige selbständige Historienmaler einen *zweiten Wettbewerb zur Ausschmückung des Sitzungssaales im Radebeuler Rathause* ausgeschrieben. Es stehen für die Ausführung die Zinsen dieses Jahres in Höhe von 4300 M. zur Verfügung. Die Einlieferung der Entwürfe hat bis 1. März 1901 zu erfolgen. Ausführliche Bedingungen sind vom Kastellan der Dresdener Kunstgenossenschaft, Dresden, Schössergasse 4, II, erhältlich. ∞

Bremen. In der Kunsthalle hat am 30. November das Preisgericht in der Konkurrenz um ein mustergültiges *Tafelbesteck*, das die Firma *M. H. Wilkens* in Bremen und Hamburg veranstaltet hatte, die Entscheidung gefällt. Unter 77 Entwürfen wurde der I. Preis Herrn *Gottlieb Heintel*, Rixdorf zuerkannt (Motto: Perlmuschel), der II. Preis Herrn *Ernst Behr*, Oberkassel (Motto: Orchidee). Den III. Preis gewann der bei der Firma Wilkens beschäftigte Herr *Georg Fichtler*, Hastedt (Motto: Allright).

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Florenz. In den vergangenen Sommermonaten hat sich die Überführung der Gemäldegalerie von S. Maria Nuova in die Uffizien endlich vollzogen. Drei Säle wurden im oberen Stock neben der Schule von Toscana hergerichtet, aber auch hier ist die Aufstellung zunächst nur eine provisorische. Deswegen sind auch sämtliche Gemälde nicht an der Wand angebracht, sondern an tuchverkleideten Gerüsten, die an den Mauern entlang laufen. Um einen vollen Begriff von der Bedeutung der Sammlung zu geben, hat man auch die Gemälde hier angebracht, welche die Uffizien aus S. Maria Nuova bereits besassen: das Tondo des Lorenzo di Credi aus der Sala di Lorenzo Monaco, die beiden Gemälde von Memling und anderes weniger Bedeutende. Nur die grosse thronende Madonna Fra Angelicos in der Sala di Lorenzo Monaco, die einmal gleichfalls dem Spital gehörte, ist an ihrem Platze geblieben. Unter der Leitung Ridolfi's und des Konservators Pieraccini ist die Gliederung des ganzen Bestandes an Kunstwerken der Malerei und Plastik in der Weise vorgenommen worden, dass im ersten Saale die Gemälde des Quattro- und Cinquecento aufgehängt wurden. Links führt eine Thür in den Saal der Seicentisten, rechts gelangt man in ein hellerleuchtetes Gemach mit Skulpturen, Terrakotten, Majoliken. Hier liegen auch die reich mit Miniaturen geschmückten Chorbücher und Missali aus, welche der Kirche von S. Maria gehörten. Diese Schätze, unter denen sich zwei herrlich illustrierte Chorbücher der Gherardo Fiorentino befinden, wurden früher überhaupt nicht gezeigt. Im Saal der Quattrocento hat die Anbetung des Kindes von Hugo van der Goes den Ehrenplatz erhalten, wie sich's gebührte. Die ganze Florentiner Schule gruppiert sich um dies Wunderwerk flämischer Kunst. Was die Sammlung an guten Italienern enthält, ist ja allgemein bekannt, aber erst heute ist es möglich geworden, diese Bilder mit Musse zu betrachten. Vielleicht wird man jetzt manches Urteil berichtigen müssen. Das Jugendbild Botticelli's erscheint weniger ansprechend in dem hellen Licht; in dem Madonnenbilde Fra Angelicos vermissen wir den zarten Farbenschmelz und Fra Bartolommeo's jüngstes Gericht stellt sich als völlige Ruine dar. Dagegen erwecken die Altarbilder des Rosselli und des Raffaellino del Garbo grösseres Interesse, und die düstere grossartige Kreuzigung des Andrea del Castagno erscheint uns in der neuen Aufstellung wie eine nie geschaute Offenbarung der Kunst dieses Meisters. Auch eine Kreuzigung der Schule Ghirlandajo's ist aus der Mauer ausgesägt und aus dem Spital von S. Maria Nuova in die Uffizien gebracht worden. Es ist im Saal der Seicentisten das bemerkenswerteste Bild. Im Saal der Skulpturen endlich ist das Bildnis einer Nonne von unbekannter

1) Ganz unmöglich scheint mir die Annahme, die *Bulle* in Roscher's Mythol. Lexikon III in dem Artikel »Nike« Sp. 339 ausspricht, dass jene Niken nach Art eines ebenda in Fig. 17 abgebildeten Terrakottafigürchen seitlich schwebend dargestellt waren. An die hohen, schmalen Flächen, die die Beine des Thrones zur Dekoration boten, passt vielmehr ein Typus, wie der einer Bronzefigur in Neapel (Fig. 14; bei St. T. IV Fig. 23), der ebenfalls aus dem 5. Jahrh. stammt, und von dem ebenso gut oder vielmehr besser gesagt werden konnte, dass er die Göttin wie tanzend darstellte (Paus. V 11, 2).

Meisterhand die Krone der ausgestellten. Ich weiss nicht, ob jemals die Beobachtung ausgesprochen worden ist, wie nahe diese Terrakotta in Technik und Auffassung dem Mädchen von Lille verwandt ist. Auch die Bilder des h. Antonius in S. Maria Novella und San Marco gehören in diese Gruppe. Ein Jahr lang wird diese Sammlung von S. Maria Nuova so beisammen bleiben; dann erst wird man mit der grossen Neuordnung der Uffizien die einzelnen Gemälde in ihre Schulen einreihen und die Werke der Plastik werden ins Bargello übergeführt werden.

Hier hat inzwischen Supino die Aufstellung der Sammlung Ressman im Saal Carrand beendet und im oberen Stock die Ordnung der Siegel neben den Münzen begonnen. Auch die Restauration der Cappella dei Pazzi ist zu Ende geführt und am Tage des h. Andreas, dem die Kapelle geweiht ist, wird man die Neuweihe festlich begehen. In Santa Croce endlich wurden im linken Seitenschiff Freskenreste aus der Schule Giotto's entdeckt und, wie es heisst, wird man die Arbeit fortsetzen.

E. St.

Berlin. Drei köstliche Schöpfungen *Hans Thoma's* sind es, die z. Zt. bei *Bruno & Paul Cassirer* das Herz erfreuen. Der »Schwarzwald«, der »voll finstrer Tannen« steht, der schwertönige »Rheinfall« und besonders die »Edeltanne«, die ihren mächtigen Stamm auf der Höhe eines Hügels erhebt, von dem herab man auf ein in sonniger Stille hingelagertes kleines Städtchen blickt — das sind Gemälde, von denen eine so prächtige sichere Ruhe ausgeht, dass man ihren Anblick wie eine Erquickung, wie einen köstlichen kernigen Labetrunk empfindet. Solche abgerundeten Schöpfungen kann nur einer zuwege bringen, der selbst in sich abgerundet ist, dessen tiefe Natur über das Werk seiner Hände einen verklärenden Sonnenschimmer wirft. Thoma hat die Sechzig überschritten, er ist geblieben, was er war, jung noch heute. Und noch ein Alter ist mit einer grossen Sonderausstellung hier erschienen, einer, der schon die Siebzig überschritten hat und der doch jugendlicher scheint, als er es vor vierzig Jahren gewesen. Der *Freiherr von Gleichen-Russwurm*-Weimar, der Enkel Friedrich Schiller's, ist es, der in einer grossen Zahl von Bildern dies seltene Schauspiel bietet. Seine Arbeiten sind von einer Kraft und Keckheit der Zeichnung, von einer Eigenart, Frische und Fülle der Farbe, dass man sich erstaunt fragt, wie es möglich ist, dass ein Künstler, der in früheren Jahren, wenn er auch Tüchtiges leistete, doch ohne rechte Farbenfreude und dabei ziemlich glatt und luftlos malte, eine solche Wandlung, besonders auch in der Technik, noch in diesem Alter durchmachen konnte. Man ist versucht, zu sagen, er sei in seiner Kunst alt gewesen, als er jung, und jung geworden, als er ein Greis war. Er hat Schritt gehalten mit der Zeit, aber er ist durchaus seinen eignen Weg gegangen. Sein »Sommertag« und seine »Abendstimmung« zeigen eine höchst erfreuliche Frische der Auffassung und schöne Tiefe der Stimmung. Sein »Regenbogen« ist machtvoll und gross in Empfindung und fast wuchtig in der Farbe. Über dem »Weiher« flimmert das schimmernde Sonnenlicht, die »Klippe auf Helgoland« giebt mit ganz einfachen Mitteln ein sehr unmittelbares Bild vom Meer mit dem weich verschwommenen fernen Horizont, in der Landschaft »Bayrische Post« lebt gut deutsche Gemütlichkeit, und hier, wie in der von Sonnenstrahlen durchspielten »Kastanienallee« ist die Kunst zu bewundern, mit der ein ruhiger Gesamtton geschaffen, eins gegen das andere abgewogen ist. — »In den Feldern«, »Sonntagsruhe« und vor allem die »Herbstlandschaft« sind Stimmungsbilder von hoher Vollendung, voll Luft, Licht und Farbe. —

Wenn man die etwas müde blickende Büste des Malers, die *Max Kruse-Lietzenburg* geschaffen hat, ansieht, so möchte man zweifeln, dass in diesem Alten noch dieses jugendliche Feuer, diese frisch zupackende Energie leben könnte, die beispielsweise auch ganz besonders aus seinen Lithographieen und Radierungen spricht. Nirgends ist er kleinlich — nie giebt er viel, aber immer gerade genug, mit wenigen Strichen das quellende Leben. Kraft und Feinheit des künstlerischen Empfindens offenbaren sich auch in den Aquarellen, frische Schaffenskraft, offener, freier, weiter Blick überall. Es ist, als riefe dieser Siebzigjährige jubelnd hinein in die neue Zeit: »Es ist eine Lust, zu leben!« —

Höchst amüsant sind die satirisch angehauchten leuchtend farbigen Zeichnungen des Müncheners *Carl Strathmann*. Er ist, möchte man sagen, ein stilisierender Humorist, seine Bilder haben zum Teil fast etwas Teppichartiges. Sie sind überaus sicher und flott gezeichnet und durchweg von grosser Komik. Seine »Dorfmusikanten im Schneegestöber« wirken mitleiderweckend und erheiternd zugleich; seine Technik sogar, seine Art zu malen hat hier, wie anderswo etwas humoristisches, übermütiges. Darin ist sein verrückter »Bacchantenzug« jenem Bilde fast noch überlegen. Sein »Festzug«, seine auf gezäumten Schweinen ein Wettrennen vollführenden Bauern sind von sehr belustigender Wirkung. Noch besser steht es in dieser Hinsicht mit der Zeichnung »Der Herr Graf«, die einen Aristokraten darstellt, der stolz und dumm an einer Reihe dummstolzer Diener vorbeimarschiert und mit dem ganz famosen Diener »in Abwesenheit der Herrschaften«, der es sich frech und hochnäsig im vornehm ausgestatteten Salon auf dem Lehnstuhl bequem gemacht hat. Die zarten Füsschen, die auf einem anderen Stuhle ruhen, sind umhüllt von einem Fusssack, auf einem Tischchen steht die Sektflasche, im Munde des Edlen geht eine der Cigarren seines Herrn in Rauch auf und mit unbeschreiblich wohligem Schafsausdruck blickt das glattrasierte Gesicht in die Zeitung, in der vielleicht eine Bebel'sche Rede über die Knechtung der dienenden Klasse den tiefsten Beifall dieses unglücklichen Märtyrers weckt.

Noch sind ausser einem prächtigen neuen *Liebermann*, »Im Gange« betitelt, einige fremdländische Meister zu nennen, die mit vortrefflichen Werken vertreten sind, *Claude Monet* mit einem schöngestimmten Garteninterieur, *Pissarro* mit der sehr lebensvollen Darstellung eines auf grüner Wiese hingestreckten Mädchens und einem, auch technisch fesselnden, stimmungsvollen Bilde »Bauerngehöft« und endlich Sisley mit zwei landschaftlichen Schilderungen voll Licht und Luft.

P. W.

Bremen. Eine Anzahl von Verehrern des Dichters Klaus Groth hat dessen prächtiges, von *Hans Olde* gemaltes Bildnis der Kunsthalle zum Geschenk gemacht. Die kleine Sammlung zeitgenössischer deutscher Gemälde, die aus den Mitteln der Kulenkampstiftung und der Vereinigung von Freunden der Kunsthalle vermehrt wird, hat dadurch eine kostbare Bereicherung erfahren.

Kiel. Die Weihnachtsausstellung im *Thaulow-Museum* bringt einige geschmackvolle Handwebereien und Knüpfarbeiten von Frauenhand, hält sich aber sonst in recht bescheidenen Grenzen. Dagegen hat die »Kunsthalle« (Ausstellung des Schlesw. Holst. Kunstvereins) einige Arbeiten einheimischer Künstler gebracht, die Beachtung verdienen, weil sie im wesentlichen die heimatliche Landschaft zum Gegenstand ihres Studiums gemacht haben. Da ist zunächst *Ludwig Dettmann* (der in Berlin lebende Altonaer) mit einer ganzen Kollektion vertreten, worunter leider die Entwürfe zu den kürzlich vollendeten Wandgemälden für das Altonaer Rathaus fehlen. Aber es ist manches Vor-

treffliche und Gesunde unter den grösseren Landschaften und Interieurs, aus Kirchen und Bauerngehöften. Dettmann ist ein »Könner«, der freilich sein ganzes Können nicht immer voll einzusetzen für nötig hält — das stört häufig den Genuss seiner starken, persönlichen Naturanschauung. Die besten Stücke sind das vor drei Jahren auf der internationalen Ausstellung in Venedig mit dem Grand Prix ausgezeichnete Dorfbild mit glänzenden Lichteffekten einer scheidenden Abendsonne, ein Werk, das verdient, durch eine Provinzialsammlung »gerettet« zu werden! — Von gleicher Leuchtkraft der Sonne auf Wiesen und Moor zeugen die »Enten im Moorgarten« und ähnliche Motive, während der »Fischerfriedhof« kühlere, sandigere Töne in einer Art »melancholischer Helligkeit« anschlägt. Auch das »Idyll am Schweinestall« gehört hierher, während die südlicheren Motive (»Quelle«) nicht so glücklich und rassenecht erscheinen. Unter den Innenräumen mit künstlicher oder doppelter Beleuchtung (von innen und durch die Fenster) ragen die »Fischerhochzeit« und namentlich das »*Abendmahl*« hervor. Letzteres gehört zum Tüchtigsten, was die Kollektion enthält. Dettmann's künstlerische Handschrift ist eine durch und durch männliche, breite, niedersächsische, mehr energisch als tief; er sieht ohne viel zu grübeln und will in erster Linie die malerische Erscheinung bannen in diesen Bauern- und Dorf- und Ackerbildern, die den vielzitierten Erd- und Schollengeruch thatsächlich ausströmen. Ich glaube, für die Entfaltung einer natürlichen und echten heimatlichen Malerei ist dieser Niederdeutsche eine Vollkraft, dessen Wert sich »massgebende Kreise« nicht entgehen lassen dürften. —

Neben ihm ist nicht viel von Bedeutung zu melden — die üblichen Dilettantenstückchen nehmen in den Weihnachtsausstellungen ja meistens einen zu breiten Raum ein. Von künstlerischem Ernst ist ein Kieler Maler, *Carl Arp*, in seinen Studien aus der Probstei. Arp hatte im vergangenen Sommer und Herbst mit seinem Landsmann *Rohlfs* in dem Probsteier Dörfchen Muxall drei Monate lang fleissig Natur studiert. Das Ergebnis ist ein eminenter Schnitt vorwärts. Rohlf's Studien waren vor einiger Zeit ausgestellt, ohne viel Verständnis zu finden — mit einer erfreulichen Ausnahme, ein Laie kaufte eine davon. Was jetzt Arp bringt, ist dem Publikum leichter verständlich, ohne der Oberflächlichkeit oder Schablone Konzessionen zu machen. Seine »*Alte Scheune*« (die »Sommerresidenz« der beiden Freunde) ist ein Bild von sehr guter Qualität, breit, gut gesehen und genau wiedergegeben, mit feinem Gefühl für Tonwerte. Es ist kein »Rezept« mehr, alles ehrliche Arbeit. Auch die Studien, wie z. B. »Knechtekammer«, »Landschaft bei Schrevenborn« (mit feiner, feuchter Luftperspektive) und das »*Innere einer Räucherkathe*« haben malerische Qualitäten, die nur im Schweisse des Angesichts« erworben werden, aber bereits auf einer Stufe, wo man ihnen diesen Arbeitsschweiss nicht mehr ansieht. Was die Franzosen mit »Justesse« bezeichnen, ein Wort, das mit dem deutschen »Richtigkeit« kaum übersetzbar ist, eignet diesen letzten Arp'schen Studien. Es ist kein Suchen nach Effekten, sondern ein liebevolles, ungeziertes Eingehen auf die Reize des einfach Gegebenen, ein ganz ehrliches Werben um die Schönheit des Gegenständlichen und Ungesuchten darin. Klares Wollen und farbiges Fühlen, mit einer Technik, die von selber aus der Arbeit herauswächst — das ist der Weg, auf dem man wackeres Fortschreiten hoffen und wünschen darf. —

An Kunstgewerblichem hat die Firma *Bantz* eine Auswahl von besseren Thon- und Glaswaren gebracht; die Mutz'schen Töpfereien habe ich früher schon erwähnt. Gegenwärtig werden noch chemisch verbesserte (ganz undurchlässige) Gefässe hergestellt. Die Läuger'schen Vasen sind in erster Linie als rein dekorative Stücke, nicht als Gebrauchsvasen für Blumen, zu betrachten. So sind sie auch gedacht; vom Publikum wird noch oft der Irrtum begangen, sie als Gebrauchsvasen zu betrachten und zu verwenden, wozu sie gar nicht gemacht sind. Unter den neuesten Glaserzeugnissen sind die, nach französischen Anregungen in Deutschland hergestellten Trinkgläser in zweierlei Farben anerkennenswerte und geschmackvolle Erzeugnisse aus der Rheinischen Glashütten-Aktien-Gesellschaft (Ehrenfeld b. Köln). Diese Gläser sind mit einfachen farbigen Blatt- oder Blütenkelchen verziert (grün oder violett, rot oder gelb), indem die Formen in der äusseren (farbigen) Glasschicht durch Ätzung herausgeholt werden, wodurch die innere (durchsichtige) Glasblase freigelegt wird. Sie sind keine blossen Ziergläser, sondern auch wegen ihrer einfachen Kelchform zum Gebrauch als Rheinweingläser oder zur Bowle zu empfehlen!

Schölermann.

Berlin. Die Akademie der Künste wird aus Anlass der 200jährigen Jubelfeier des Königtums in Preussen eine *Ausstellung historischen Charakters* veranstalten und zwar, wie verlautet, auf Befehl des Kaisers, der selbst eine Anzahl von Bildern aus seinem Besitze zur Verfügung stellen will. Es sollen in der Hauptsache solche Werke zur Ausstellung gelangen, die sich mit der Person der Könige von Preussen und der ihnen nahestehenden Männer beschäftigen. Bildnisse der Königinnen sollen nicht ausgestellt werden. Die Ausstellung soll vom 15. Januar bis zum Ende des Monats dauern. -r-

VOM KUNSTMARKT

Zürich. Aus der *Henneberg'schen Galerie* wurden einzelne Gemälde am 10. Dezember in der hiesigen Börse verkauft. U. a. brachten zwei Gemälde von Grützner 3000, bezw. 4500 Frcs., während ein Defregger zu 2500 Frcs. fortging. ∞

VERMISCHTES

Dresden. Für die hiesige Sammlung von Gipsabgüssen ist ein vollständiger Abguss des berühmten »*Denkmals der Toten*« *von Bartholomé*, das die Stadt Paris auf dem Friedhof Père Lachaise errichtet hat, erworben worden. Das Kunstwerk wird auf der hiesigen Kunstausstellung des nächsten Jahres ausgestellt werden. ∞

Weimar. Der Grossherzog hat zur Einrichtung einer *lithographischen Abteilung an der hiesigen Kunstschule* die Mittel hergegeben und den Professor Rasch mit der Leitung der neuen Klasse betraut. -r-

Rom. Das Unterrichtsministerium, das einen Gesetzesvorschlag zur Billigung der mit dem Fürsten *Borghese* geführten Verhandlungen, betr. den Ankauf der Galerie Borghese, für 3600000 Lire einbringen wird, steht auch in Unterhandlung mit dem Fürsten *Piombino* wegen Ankaufs der Ludovisi-Sammlung für 1300000 Lire. Letztere soll vorläufig im Thermen-Museum Aufstellung finden, später aber mit der Borghese-Galerie unter dem Namen »Humbert-Museum« vereinigt werden. ∞

Krakau. Die aus der Kunstschule hervorgegangene *neue Kunstakademie* ist am 5. Dezember in Gegenwart des Unterrichtsministers Dr. v. Hartel feierlich eröffnet worden. ∞

Inhalt: Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients. Von Georg Swarzenski. — F. Studniczka, die Siegesgöttin. — Carl Becker †. — Dresden, Radebeuler Rathaus. — Florenz, aus den Uffizien; Berliner Salons; Kiel, Thaulow-Museum; Berlin, Akademie-Ausstellung. — Zürich, Hennebergsche Galerie. — Dresden, Sammlung der Gipsabgüsse; Weimar, Kunstschule; Rom, Ankauf der Borghese-Galerie. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, *G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 11. 3. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

D. PFENNING UND DER TUCHERALTAR ZU NÜRNBERG

VON DR. S. GRAFEN PÜCKLER-LIMPURG.

Wohl die eigenartigste Persönlichkeit der Nürnberger Malerei vor Dürer tritt uns in dem Tucheraltar und den ihm verwandten Werken entgegen. Henry Thode hat bekanntlich für sie einen Namen gefunden, der auf einem Kreuzigungsbilde zu Wien zu lesen ist: D. Pfenning. Allein bei keinem anderen Künstler stellt er so viele unbeantwortete Fragen über Herkunft und Lebenszeit, lässt er so viele ungelöste Probleme übrig, als gerade bei diesem. Und ich glaube auch in der That, sie lassen sich niemals lösen, solange wir an dem Namen Pfenning festhalten.

Ist dies aber zulässig? Schon Thode sagt, ein Maler Pfenning sei in den Nürnberger Künstlerlisten nicht zu finden; und wie mir Herr Kreisarchivar Dr. Bauch mitzuteilen die Freundlichkeit hatte, ist nicht einmal eine Bürgerfamilie dieses Namens dort nachweisbar. Damit ist freilich nur ein negatives Indicium gegeben; allein es lässt sich auch nachweisen, dass Pfenning ganz anderer Herkunft sein muss.

Als kürzlich die, von der Litteratur schon mehrfach erwähnte, allein noch wenig beachtete Kreuzigung von Alt-Mühldorf zur Restaurierung nach München kam, wurde hier sofort ihre auffallende Übereinstimmung mit dem Pfenning-Bilde bemerkt. Nicht als ob man an die gleiche Hand gedacht hätte — allein die Kompositionsweise des Bildes ist vollkommen übereinstimmend. Beide Male, nah an das Kreuz Christi herangerückt, die beiden Schächerkreuze mit den daranhängenden fratzenhaften Gestalten, beide Male dasselbe unübersichtliche Gewühl von Zuschauern, die zahlreichen in die Luft starrenden Fahnen und Spiesse, die links vorne zusammengedrängte Frauengruppe, endlich die Anwesenheit mehrerer Berittener, mit deren Pferden höchst ungeschickte Versuche perspektivischer Wirkung gemacht werden. Interessanter Weise befindet sich in Törrwang bei Rosenheim ein drittes Bild, auf welches alles hier Gesagte völlig passt.

Wir haben also hier, wie übrigens Vischer (Studien z. Kunstgeschichte, p. 477) richtig bemerkte, einen Typus von ausgeprägter Eigenart vor uns, der entschieden dem bayrisch-österreichischen Kunstgebiet angehört. Und Riehl (Studien zur Geschichte der bayr. Malerei im 15. Jahrhundert. München, 1896), der leider das Pfenningbild nicht berücksichtigt, stellt weiter fest, dass diesem Typus ein älterer gegenüberstehe, der uns vor allem in der Fürstätter Kreuzigung im Nationalmuseum entgegentritt. Woher dieser letztere stammt, lässt sich leicht sagen; ein Blick auf den im selben Saale aufgestellten Bamberger Altar des sogenannten Meister Berthold zeigt deutlich, dass er mit dem gleichzeitigen Nürnberger völlig identisch ist.

Charakteristisch für diesen älteren Typus ist das Fehlen der Schächer, die Teilung der Zuschauer in zwei nicht allzu zahlreiche Gruppen, wodurch das Kreuz Christi völlig alleinsteht, auch die Figur des gläubigen Hauptmanns in einer hermelingesäumten Spitzen-Pupurmütze auf der rechten Seite. Natürlich finden sich Abweichungen. Gerade auf einem von Thode dem Pfenning zugeschriebenen Altare der Johannis-Kirche in Nürnberg sind die Schächer mit dargestellt; allein sonst zeigt er die zweite Darstellungsweise, selbst der Hauptmann in der spitzen Mütze ist darauf zu sehen. Ja selbst die Kreuzigungen Pleydenwurff's halten noch an ihren Hauptzügen, vor allem an der Zweiteilung, fest, und Wolgemut kehrt im Hofer Altar von 1465 ganz zu dem alten Schema zurück.

Von Nürnberg kann also das 1449 gemalte Wiener Bild nicht abhängig sein; es bekundet vielmehr eine deutliche Abkehr seiner Schule von der Nürnberger Kunstweise. Vischer spricht bei verwandten Bildern gerne von Giotto, Sienesen und anderen Italienern. Ich bin hingegen sehr misstrauisch geworden, zumal seit sich die vielberufenen giottesken Züge des Sterzinger Altares als Übermalungen aus dem 18. Jahrhundert erwiesen. Allein einen Namen glaube ich mit gutem Gewissen annehmen zu können: Pisanello. Gerade die Anbringung der Pferde und ihre Verwendung zur Raumvertiefung scheint mir von ihm

zu stammen. Verona hat zweifellos auf das vor seinen Thoren liegende Südtirol gewirkt. Dorther kamen diese Einflüsse dann nach und nach, von Werkstatt zu Werkstatt wandernd, verwässert und verballhornt, bis an die Nordgrenze des bayrisch-österreichischen Stammes. Noch ein zweites Mal lässt sich solche Wanderung verfolgen; die letzten Ausläufer der Mantegna-Schule, als solche kaum mehr erkennbar, sind in München zu finden: die Bilderfolge aus dem Leben der Apostel Peter und Paul in der Peterskirche (jetzt teilweise im Nationalmuseum).

Damit steht keineswegs im Widerspruch, dass Pfenning offenbar von der vlämischen Kunst beeinflusst ist; von dort stammt neben seiner Devise »als ich chun« vor allem seine flüssig-vertriebene transparente Vortragsweise, die zu den dunklen, trockenen, lackartig glänzenden Farben des Tucheraltares im schärfsten Gegensatz steht. Übrigens sei hier auch noch auf die Verschiedenheit der Proportionen hingewiesen: der Christus Pfenning's hat sieben Kopflängen, der des Tucheraltares (und ebenso des Halleraltares in S. Sebald) nur fünf und eine halbe.

Also, das »D. Pfenning« bezeichnete Bild ist aus dem Werke des Nürnberger Meisters auszuscheiden. Damit geht uns nicht nur der Name, sondern auch das einzige Datum verloren. Allein auch eine grosse Schwierigkeit der Datierung ist damit weggefallen: wir sind nicht mehr gezwungen, in ihm einen wenig älteren Zeitgenossen Hans Pleydenwurff's zu sehen. Hier sei beigefügt, dass ich in dem Christus mit drei Heiligen in S. Lorenz und in dem Altar der Johanniskirche eine spätere Periode nicht zu erkennen vermag. Die Behandlung des Nackten, vor allem die blauen Schatten, die starken gerundeten Muskeln über den Knien und die kantige Modellierung des Schienbeins stimmen völlig mit dem Tucher'schen und dem Haller'schen Altar überein[1]). Die Madonna im Chor von S. Sebald endlich scheint mir von einer anderen Hand zu stammen.

Ganz allgemein kann man nur folgendes sagen: die Bilder sind vor dem Eindringen niederländischer Einflüsse entstanden, aber sie zeigen schon jenen pauschigen, vielverzweigten und eckig werdenden Faltenwurf, wie er um 1440 in der Nürnberger Plastik in Anwendung kommt (vergleiche den Christophorus von 1442 am Westchor von S. Sebald, Südthüre, und die Grablegung von 1446 in S. Aegidien). Sie sind demnach annähernd 1440—1450 zu datieren (1451 wird Hans Pleydenwurff in Nürnberg zuerst genannt).

Noch ein Indicium spricht dafür: In den Revisionsberichten, die einem Kleinodienverzeichnis: »Unser Frauen Kirchen puchlein« geschrieben von Gabriel Tetzel und Steffen Schuller 1435 (jetzt im Kreisarchiv Nürnberg) beigefügt sind, wird zuerst 1446 ein Berchtolt Tucher als Pfleger der Kirche genannt, ebenso 1447, 1448, 1449, 1451. In einer Abschrift desselben Büchleins (ebenda aufbewahrt) findet er sich 1456 zum letztenmale. Nun ist es wohl ziemlich sicher, dass dieser Berchtolt Tucher Stifter des Altarwerkes ist, und die Vermutung naheliegend, dass er entweder infolge und bald nach der Stiftung das Amt erhalten, oder zum Dank für die Wahl dieselbe gemacht hat. Die Pestpatrone Veit und Adjutor auf den Aussenflügeln brauchen wohl nicht auf Errichtung in einem Pestjahre gedeutet zu werden; in einer Zeit, wo die Seuche immer wieder ihre Umzüge in Deutschland hielt, war die Anrufung dieser Heiligen jederzeit naheliegend.

So müssen wir also unseren Meister, gegen Thode's Datierung, etwa ein knappes Jahrzehnt hinaufrücken. Seine kritische Würdigung, insbesondere seine Stellung in der Nürnberger Kunstentwicklung wird hierdurch nicht geändert: Er ist der letzte in der Reihe jener Meister, die, von aussen unbeeinflusst, nur die oberdeutsche Kunstweise weitergebildet haben.

1) M. E. sind all diese Merkmale unseres Meisters auf dem Pfenning-Bilde zu Wien nicht zu finden. Allein da Thode sie dort erkennen will, und somit Behauptung gegen Behauptung stünde, habe ich absichtlich diese stilkritischen Gründe gar nicht ins Treffen geführt.

NEKROLOGE

Berlin. Hier starb am 15. Dezember der Maler *Paul Souchay* im Alter von 51 Jahren. -r-

München. Hier starb am 18. Dezember im Alter von 77 Jahren der Maler *Eduard Ille*, ein Schüler von Julius Schnorr von Carolsfeld und Moritz von Schwind, der sich besonders als Zeichner für die »fliegenden Blätter« bekannt gemacht hatte. §

Berlin. Hier starb, wie schon kurz berichtet, der Maler Professor Karl Becker, Ehrenpräsident der Akademie der Künste. Er war 1820 in Berlin geboren, hatte hier seine ersten Studien gemacht, ging dann nach München und 1843 nach Paris. Von 1845—47 war er in Rom und nahm nach seiner Rückkehr an der Ausführung der Kaulbach'schen Fresken im Neuen Museum teil. Weit bekannt ward er später durch seine Bilder im venetianischen Kostüm, zu denen er bei seinem Aufenthalt in Venedig 1853 angeregt war, durch seine Illustrationsgemälde aus »Othello« und seine Geschichtsbilder, wie besonders das in der National-Galerie bewahrte »Karl V. bei Fugger«. Er war ein geschickter Zeichner und für seine Glanzzeit auch in der Farbe nicht ohne Kraft. Aber er wurde hier schon damals sehr bald von anderen, so von Piloty und von Makart, überflügelt, der auch das besass, was man bei Becker's Schöpfungen fast immer vermisst, künstlerisches Temperament. Becker's Bilder, für die im übrigen das gilt, was hier mehrfach über das sogenannte »Historienbild« gesagt wurde, haben alle etwas Äusserliches, und man hat den Eindruck, die Begeisterung, die etwa noch in ihnen zu Tage tritt, sei vor allen Dingen Begeisterung für das Kostüm gewesen. Trotz alledem war er in Berlin s. Zt., wie schon angedeutet, einer der Vorkämpfer einer gewissen Farbenfreudigkeit, und dies Verdienst zu vergessen, wäre undankbar und thöricht. Er hat lange Jahre als Präsident der Akademie der Künste eine ehrenvolle reiche Thätigkeit entfaltet und sich in dieser Stellung, wie überhaupt als Mensch, durch die Lauterkeit und Ritterlichkeit seines Charakters allgemeine Verehrung und Liebe erworben.

P. W.

VEREINE

Berlin. Am 1. und 2. Oktober a. c. hielt die »*Verbindung für historische Kunst*« zu Barmen ihre 28. Hauptversammlung ab. Nunmehr liegt das Protokoll über die

beiden Sitzungen vor. Nachdem die Versammlung, die von 52 Mitgliedern besucht war, sich konstituiert und die im Laufe des vergangenen Jahres verstorbenen Mitglieder in üblicher Weise geehrt sowie von dem Beitritt 12 neuer Mitglieder Kenntnis genommen hatte, teilte der Geschäftsführer, Geheimrat Dr. Jordan-Berlin, mit, dass die Beschlüsse der vorjährigen Hauptversammlnng sämtlich ausgeführt, demnach die damals erworbenen Gemälde statutengemäss bei den Mitgliedern zur Ausstellung in ihrem Wohnort in Umlauf gesetzt seien. Nach Verteilung der Vereinsblätter und nachdem der Vorsitzende Dr. H. H. Meier-Bremen über den Fortgang des Max Klinger'schen Radierwerkes »Vom Tode« (Teil II) Mitteilungen gemacht, legte der Kassenführer, A. Molineus-Barmen, den Kassenbericht vor, nach dem für die nächsten beiden Jahre 43000 Mark zur Verwendung gebracht werden können.

Nach Erledigung einiger weiterer geschäftlicher Formalitäten stellte der Vorsitzende den Antrag, den Namen der Verbindung, da er falsche Vorstellungen zu erwecken geeignet sei, in »Verbindung für historische und ideale Kunst« umzuwandeln, doch wurde dieser Vorschlag nicht acceptiert, nachdem aus der Versammlung heraus betont worden war, dass auch der in Anregung gebrachte Name dem gegenwärtigen Zwecke des Vereins nicht voll gerecht würde.

Dagegen wurde ein weiterer Antrag des Vorstandes, die Herausgabe einer Mappe von 20 graphischen Originalarbeiten betreffend, zu der für die Jahre 1901/2 und 1903/4 je 5000 Mark zur Verfügung ständen, freudig angenommen, und ein auf Beschickung der nächsten Versammlung abzielendes *Ausschreiben an die graphischen Künstler* beschlossen. Am zweiten Sitzungstage wurde nach Erledigung mehrerer geschäftlicher Anträge als nächster Versammlungsort *Düsseldorf* gewählt und es wurden, nachdem durch die Kommission von den eingegangenen 102 Kunstwerken 13 zur engeren Wahl gestellt worden waren, folgende für insgesamt 30000 Mark angekauft:

Arthur Kampf, Rückzug aus Russland; *Otto Heichert, Veteranenversammlung; M. Pietschmann, Adam und Eva;* A. Zick, der Würgengel und H. E. Pohle, Friedrich der Grosse in Küstrin. — Soweit das Protokoll.

Einzelne dieser Ankäufe beweisen, dass die beim Antrag auf Namensänderung zum Ausdruck gebrachte Auffassung des Vorstandes, wonach unter der Bezeichnung »historische Kunst« nicht nur »Illustrationen in grossem Formate«, nicht »Darstellungen geschichtlicher Ereignisse unter Betonung des Gegenständlichen«, sondern vielmehr alle Figurenbilder grossen Stiles, auch idealen Inhalts, ververstanden werden sollten, von vielen Mitgliedern geteilt wird. Das wäre überaus freudig zu begrüssen, denn, wie es in diesem Blatte bereits mehrfach ausgesprochen wurde, kann man die Hervorbringungen der sogenannten Historienmalerei, da sie durch Betonung von Dingen, die mit Kunst an sich nichts zu thun haben, die Begriffe zu verwirren sehr geeignet ist, im allgemeinen nicht zu den reinen Kunstwerken rechnen. — Dass z. B. Otto Heichert's farbenprächtige, sehr lebensvolle durchaus realistische Darstellung einer Veteranenversammlung angekauft wurde, ist ein höchst erfreuliches Zeichen, aber die Gesamtheit der Neuerwerbungen beweist doch, dass der alte »Kunstvereinsgeschmack« bei der Verbindung noch immer nicht überwunden ist. Es ist gewiss zu verstehen, wenn gegen die Namensänderung einer so lange bestehenden Verbindung Bedenken geltend gemacht wurden. Es ist auch begreiflich, dass man bei der neuen Bezeichnung nicht ganz auf die alte verzichten wollte, aber ebenso gewiss ist es, dass auch »historische und ideale Kunst« nicht das ganze Gebiet kennzeichnet, dem die auf Förderung gerichteten Bestrebungen eines solchen Vereins gelten müssen. Das Verständnis für Kunst hat mit dieser selbst in den Jahren seit der Entstehung der Verbindung in Deutschland einen so erheblichen Aufschwung genommen, dass zu hoffen ist, die Verbindung werde auf dem durch *einige* der Ankäufe dieses Jahres gekennzeichneten Wege fortschreiten. Ihr stehen so bedeutende Mittel zur Verfügung, dass sie im höchsten Grade segensreich und befruchtend wirken könnte, wenn sie es versteht, das von den dargestellten Gegenständen ganz unabhängige wahrhaft Bedeutende und Fortbildende in der Kunstentwicklung zu erkennen.

P. W.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Eben ist die südliche Seitenkapelle neben der Hauptapsis der Basilika auf dem Forum Romanum von allem Schutt befreit worden, und man kann sagen, dass das dort Gefundene alle Erwartungen übertroffen hat. In der ganzen Basilika, ja in ganz Rom giebt es keine Fresken aus dem ersten Jahrtausend von so epochemachender Bedeutung. Der fast viereckige Raum liegt hart an dem neuentdeckten Aufgang, den wahrscheinlich Caligula vom Palatin zum Forum geführt hat. Er ist teilweise noch mit dem antiken Tonnengewölbe überdeckt und ohne jede architektonische Gliederung. Nur nach Westen zu ist in die Mauer eine fensterartige Nische eingelassen. Wie weit hinauf die Mauern einmal mit Gemälden bedeckt waren, ist heute nicht mehr zu sagen, wohl aber haben sich etwa in Manneshöhe rings an den Wänden mehr oder minder arg zerstörte Fresken erhalten, welche die Geschichte der hh. Quirico und Giulitta erzählen, deren Namen noch heute in Rom sich mit einer seiner zahllosen Kirchen verbindet. Aber nicht mit diesen Fresken, die zur Zeit noch nicht gereinigt worden sind, verbindet sich das einzigartige Interesse dieses Gemäldekreises. Er konzentriert sich vielmehr ganz auf die Darstellung in der Nische über dem zum Teil noch erhaltenen Altar. Hier ist auf dunkelblauem Hintergrunde die Kreuzigung Christi dargestellt. Christus trägt ein blaues Hemde, das Kolobium, welches die Arme nackend lässt. Um die Schultern hängt ihm ein gelber Streifen in Form einer Stola über die Kniee herab. Hände und Füsse sind mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet, über dem man Sonne und Mond erblickt. Der Christuskopf mit dem grossen gelben Kreuznimbus ist bärtig. Er blickt mit weit geöffneten dunklen Augen über den Beschauer hinweg, und man fühlt das Ringen nach Ausdruck und Leben in diesem Kopfe. Die Inschrift am Kreuz ist in griechischer Schrift geschrieben, während alle Tituli in dieser Kapelle lateinisch sind. Links unter dem Kreuze steht Longinus mit erhobener Lanze, die er noch in der Wunde Christi hält, aus welcher Blut und Wasser hervorquellen. Rechts steht ein Kriegsknecht und hält den Schwamm mit Essig empor, den Durstenden zu tränken. Zur Linken vor einem rot gemalten Felsen steht Maria, ganz und gar in einen blauen Mantel gehüllt, der auch das Haar und die rechte Hand bedeckt, welche sie erhoben hat, ihre Thränen zu trocknen. Ihr Haupt ist ebenfalls von einer grossen gelben Scheibe umgeben. Rechts gegenüber vor einem grünen Felsstück steht der jugendliche Johannes, in einen gelben Mantel gehüllt, ein mächtiges, gelbes Buch im Arm, dessen Deckel mit Steinen geschmückt ist. Mit drei grossen Pflöcken ist das Kreuz im Boden befestigt.

Fragen wir nach dem Alter dieser Darstellung, so bietet sie mit der Miniatur aus der Rabulas-Handschrift und mit dem Kreuzigungsfragment aus S. Valentino an der Via Flaminia (beide abgebildet von Kraus, Geschichte der

christl. Kunst I, p. 175 u. 177) zahlreiche Vergleichungspunkte dar. Das letztere hat Kraus dem 8. oder 9. Jahrhundert zugeschrieben, und er dürfte damit das Richtige getroffen haben, denn auch die Kreuzigung auf dem Forum Romanum gehört dem achten Jahrhundert an. Ein ausserordentlich günstiger Zufall hat uns nämlich die Möglichkeit erhalten, die Entstehungszeit aller Gemälde in der Kapelle genau zu bestimmen. Unter der Nische über dem Altar sieht man zunächst auf edelsteinbesetztem Thron eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schoss, deren Köpfe zerstört sind. Von zwei Heiligen in weissen Gewändern, welche den Thron bewachen, sind gleichfalls die Köpfe mit den Namensinschriften verloren gegangen, doch dürften es Petrus und Paulus gewesen sein. Neben dieser Mittelgruppe aber stehen rechts und links die Titelheiligen, die alte Giulitta und das Kind Quirico, und an den Ecken schliessen Papst und Stifter des Heiligtums, beide durch den viereckigen Nimbus als Lebende charakterisiert, die Komposition. Auch die Namen der beiden sind erhalten. Der Stifter hiess Neodotus, und von seinen Verdiensten ist in einer längeren, fast ganz erhaltenen Inschrift die Rede. Neben dem Papstporträt aber liest man zur Linken Zacharias und zur Rechten Papa und damit ist die Entstehungszeit der Fresken festgestellt. Papst Zacharias, von dessen segensreichem Wirken in Rom der Liber Pontificalis ausführlich handelt, hat weder einen Vorgänger noch einen Nachfolger seines Namens gehabt und von 741 bis 752 die Tiara getragen. Vielleicht wird es den christlichen Archäologen gelingen, auch über den Stifter des Heiligtums, welcher das Modell der Kapelle auf verhüllten Händen der Madonna darbringt, Nachrichten zu finden. Auch über die Inschrift neben ihm, in welcher die Kirche »Maria antiqua« genannt wird, bedürfen wir der Aufschlüsse, und sie werden nicht fehlen. Jetzt gilt es nur noch hinzuzufügen, dass gerade die Fresken der Altarwand im Heiligtum von S. Quirico und Giulitta, abgesehen von der zerstörten Mittelgruppe, besser erhalten sind wie alle übrigen Fresken in der Basilika, mit denen sie übrigens teilweise dieselben Stileigentümlichkeiten verbinden.

E. St.

WETTBEWERBE

Bonn. Hier soll vor dem Münster ein Monumentalbrunnen errichtet werden, für dessen Ausführung eine Summe von 18000 M. zur Verfügung steht. Deutsche Bildhauer und Architekten, welche sich an dem dieserhalb eröffneten Wettbewerb beteiligen wollen, erhalten auf Wunsch die näheren Bedingungen, sowie die Lagepläne seitens des Oberbürgermeisters kostenfrei zugesandt.

∞

DENKMÄLER

Berlin. Am 22. Dezember wurde hier im Beisein des Kaisers in der Siegesallee die Nische des Kurfürsten *Joachim Hector* von *Harro Magnussen* enthüllt. Sie gehört unstreitig zu den besten der bisher aufgestellten. Der Fürst ist kraftvoll und markig erfasst und dargestellt; ohne Pose und Pathos steht er da in prunkender Rüstung, die Linke am Knauf des mächtigen Schwertes, mit der Rechten den Mantel haltend, der zugleich auf der Plinthe schleppend, der Figur in natürlicher Weise den nötigen Halt giebt. In der Mitte der Bank ist als eigenartiger Schmuck ein Bronzemedaillon mit dem Kopfe Martin Luther's angebracht, das in sinnvoller Weise auf die Einführung der Reformation durch den Kurfürsten hinweist. —

Von einer der beiden gut charakterisierten Nebenfiguren hat der Kaiser eine Wiederholung in farbigem Marmor für sich selbst erworben. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. Unter den hiesigen Künstlern, die seit der Eröffnung des Neubaus im Kunstverein mit neuen Schöpfungen aufgetreten sind, hat *Schönleber* mit einigen in Farbe und Stimmung sehr feinen Landschaften bis jetzt die bemerkenswertesten Beiträge geliefert. Es sind meistens Früchte seiner diesjährigen Studien, kleine Seestücke von der holländischen Nordseeküste, Motive aus schwäbischen Städten und Landschaften. Unter den letzteren waren einige kleinere Arbeiten, in denen die Vorzüge des Künstlers am besten zum Ausdruck kamen: die Intimität seiner Naturempfindung, sein Gefühl für koloristische Feinheiten, die Leichtigkeit und Anmut seines Vortrags, die reife Sorgfalt der Ausführung und jener Reichtum an liebenswürdigen Einzelheiten, der einen ganz besonders charakteristischen Zug des Schönleber'schen Schaffens ausmacht. *Hans Thoma* hat sich in letzter Zeit u. a. auch in der Radierkunst versucht. Die diesjährige (VII.) Mappe des *Karlsruher Vereins für Originalradierung* enthält neben Arbeiten von *Walther Conz, H. von Volkmann, Gattiker, Daur* und dem in Erfindung und malerischer Behandlung sich stark an Rowlandson und Goya anlehnenden *Hofer* etc., auch zwei Blätter von *Thoma:* ein Selbstporträt und eine Landschaft, die freilich die Beherrschung der Technik noch sehr vermissen lassen. In Thoma's neuesten Ölbildern macht sich leider eine fühlbare Abnahme der Farbenempfindung geltend. Auch die Landschaften, die *Hans von Volkmann* ausgestellt hat, zeigen gegen frühere Arbeiten eher einen Rückgang als einen Fortschritt. Volkmann's Stärke liegt in der landschaftlichen Lithographie, deren stilisierende Einfachheit der Formen- und Farbensprache seiner Eigenart am besten entspricht. Aber auch seine gemalten Landschaften hatten früher, trotz einer gewissen Trockenheit der Auffassung und der Farbenempfindung, doch immer noch mehr malerischen Reiz als seine neuesten Sachen, die immer bunter in der Farbe und nüchterner in der Auffassung und im Vortrag werden.

Im übrigen möchte man dem Karlsruher Kunstverein ein etwas frischeres Leben von Herzen wünschen. Die Wichtigkeit interessanter Kunstausstellungen für eine Stadt mit einer Akademie liegt auf der Hand; für Künstler und Publikum ist der Massstab fremder Leistungen, der Vergleich mit den Fortschritten, die anderwärts gemacht werden, gleich notwendig. Als vor einigen Wochen das neue Kunstvereinslokal eingeweiht wurde, da wurde dem Wunsch und der ernsten Absicht Ausdruck verliehen, dass damit auch für die Thätigkeit der Vereinsleitung eine neue Ära eintreten solle. In der That schien die Eröffnungsausstellung zu einigen Hoffnungen zu berechtigen, wenn man billige Rücksicht auf die Schwierigkeit der Karlsruher Verhältnisse nahm. Einige Franzosen (Menard, Cottet, Aman-Jean, von den ältern Benjamin Constant) waren verhältnismässig gut vertreten und gaben zusammen mit einer älteren Dill'schen Landschaft wenigstens Einen vornehmen Raum ab. Jetzt scheinen wir aber wieder im alten Fahrwasser angelangt zu sein. Die Wände nehmen wieder den gewohnten Charakter der Mittelmässigkeit an, aus der nur ausnahmsweise einmal eine interessante Erscheinung auftaucht. Die Schuld liegt, wie gesagt, in erster Linie an den Verhältnissen. Karlsruhe besitzt zwar schon ein reges *internes* Kunstleben, aber die Entfaltung nach aussen ist erst im Werden. Diese Ungunst der Situation muss man dem Leiter der Vereinsausstellungen, dessen guter Wille anerkannt werden soll, zu gute halten. Nur Einen guten Rat möchte man ihm dabei mitgeben: wenn irgendwo, so ist in der Kunst die Absicht, die Qualität durch die Quantität zu ersetzen, eine verfehlte. Wenn

die wirklich interessanten Erscheinungen in der Minderzahl sind, so gewinnt das Ganze ganz gewiss nicht dadurch, dass man die Wände von oben bis unten vollhängt, so dass das Gute, das da ist, in der bunten Masse erst recht verloren gehen muss. Gerade diesem Übel sollte ja die Erweiterung des Raums durch den Neubau in erster Linie abhelfen. *K. Widmer.*

Berlin. Die Worpsweder, auf deren wahrhaft grosse und deutsche Kunst in diesem Blatte im nun verflossenen Jahr mehrfach hingewiesen wurde, haben von anderer Seite zuweilen den Vorwurf hören müssen, dass einer der Hauptgründe für die Wirkung ihrer Bilder in dem grossen Format läge, das eine Wiedergabe der Landschaft fast in natürlicher Grösse gestatte. Abgesehen davon, dass dadurch die Wirkung ebenso gut beeinträchtigt werden könnte, weil doch schon besonders weite Ausstellungsräume nötig sind, um den vollen Eindruck zu erreichen, habe ich diese »natürliche Grösse« eher als Vorzug angesehen. Es ist aber höchst freudig zu begrüssen, dass *Karl Vinnen* jetzt jenen Tadel völlig entkräftet, indem er bei *Eduard Schulte* eine Reihe von Landschaften ausstellt, deren Format das allgemein übliche nicht überschreitet. Denn in diesen Werken ist eine so gewaltige Kraft der Empfindung und des Gestaltens, eine solche mächtige Pracht der Farbe, eine so herrliche Naturwahrheit, dass Vinnen sich durch sie wohl auch jenen Zweiflern gegenüber als einen der grössten Landschafter nicht nur, sondern als einen der hervorragendsten Maler überhaupt ausweist, die wir haben.

So überzeugend wirken diese wunderbaren Schöpfungen, dass wohl auch das andere Wort verstummen muss, das man oft im Hinblick auf die Glut der Farbe gehört hat, das Wort, dass so etwas in unserem kalten Norden nicht gefunden würde, dass die Maler von Worpswede vielmehr in diesem Punkte übertrieben. Wer die grosse herrliche Natur jener schweigenden Moor- und Haidegegend aus eigener Anschauung kennt, der wird aber auf diesen Gedanken nicht verfallen. Und hier ist die Kraft dem Mut ebenbürtig gewesen, dem Mut, der unbefangen das Leuchten der Natur betrachtet und wiederzugeben wagt. Freilich wie viel Arbeit und fleissiges Studium hat dazu gehört, diese Glut zu erreichen! Vinnen bereitet seine Farbe selbst, nur dadurch ist ihm derartiges möglich geworden.

Aber, wie gesagt, hier ist viel mehr als nur technisches Können! Die Mittel, die der Künstler anwendet, sind überaus einfach. Mit wenigen Strichen ist z. B. die Spiegelung des Mondes im Wasser auf dem Bilde »Am Torfstich« geschildert und doch — wie wahr, wie lebendig ist die Wirkung! Wie schön ist es geschildert, wie hier die schlanke Birke aus dem braunen Grund emporsteigt und mit dem Wipfel in der weichen dämmernden Luft verschwimmt. Man atmet diese Luft. Hier, wie in all den anderen Darstellungen, wie besonders in dem »Frühlingswehen« und in der »Parkmauer«. Wuchtig erscheint das erstere und doch so fein abgewogen, so künstlerisch ausgeglichen in Ton und Stimmung. Still und gross steigt in dem zweiten der Mond aus dem Gewölk, unübertrefflich ist es gegeben, wie die Bäume gegen die Luft stehen. Wunderbare Stille und Einsamkeit liegt ausgebreitet über dieser »Heideeinsamkeit«, über diesem »Stillen Hof«, hinter dessen derben Häusern das leuchtende Abendgold herüberblinkt. Und wie meisterhaft ist erst der »Moorweg« mit dem mächtigen Himmel darüber! — Grösser und ich möchte sagen kongenialer kann die Menschenhand die Natur nicht nachschaffen als es in diesen Werken der Worpsweder Karl Vinnen gethan hat. Man fühlt sich gekräftigt und erquickt bis ins Innerste, wenn man sich lange und andächtig in diese künstlerischen Offenbarungen der Natur vertieft hat!

Hans am Ende hat nur eine Arbeit gesandt, aber auch sie ist eine Festgabe. Welche Klarheit und schlichte Grösse, welch eine feine und hohe Künstlerkraft liegt auch in diesem »Birkenwald«, welche malerische Pracht in diesen hochgetürmten Wolkengebilden, die über den weiten Himmel dahinziehen! — Auch in dieses Bild ist eine Fülle tiefer Stimmung gebannt.

Einen schweren Stand hat gegenüber solchen Werken natürlich alles andere, was bei Schulte zur Zeit zu sehen ist. Und doch ist weit mehr Gutes da, als das in letzter Zeit der Fall war; vieles, was den Durchschnitt erheblich überragt. Besonders gehört hierher ein Bild »Auf dem Acker« von *Eckenfelder*. Darin zeigt sich ein gesunder Blick und kräftige Wiedergabe von Luft und schimmerndem Sonnenlicht. *Andreas Roegels'* (Venedig) Gemälde »Sirenen« und »Kalypso« vermögen trotz aller Anstrengung in der Farbe und zum Teil guter Zeichnung mit ihrer etwas unklaren Phantastik gegen jene Hervorbringungen gesunden Wirklichkeitssinnes nicht aufzukommen. Auch sonst behaupten einfache Landschaften durchweg das Feld, von denen die von *Paul Crodel*-München durch Ruhe des Tones; durch den gleichen Vorzug, sowie durch grosse Schlichtheit der Auffassung und Technik, durch innige Vertiefung in die Gesamtstimmung auch die Landschaften von *H. Neumann-Bövinghausen*, »Abend« und »Am schmalen Luginsee« und endlich *Wilhelm Feldmann's* »Lange Schatten«, »In der Abendsonne« und ganz besonders »Auf dämmeriger Haide« und »Mondaufgang« eingehende Beachtung verdienen. Feldmann ist ein trefflicher Schilderer dieser feinverschwimmenden Luftstimmungen, er offenbart hier eine höchst anziehende lyrische Kraft, die den Beschauer durchaus fesselt. So gewaltsame Farbeneffekte, wie er sie vor einiger Zeit in einem Bilde »Nach dem Gewitter« zeigte, entsprechen seiner eigensten Art nicht; auch dieses Bild mag seine Wirkung auf den flüchtigen Besucher nicht verfehlt haben, aber eine künstlerische Wirkung war das jedenfalls nicht. Daher ist man erstaunt, hier ein anderes Bild, »Verglühen des Tages« zu sehen, das zwar auch mit ähnlichen Mitteln arbeitet, in dem es dem Künstler aber doch gelungen ist, mit den fast überkräftigen Farbengegensätzen eine grosse Naturwahrheit zu verbinden. — *Carl Holzapfel's* »Blick ins Thal« und »Am Brockhorster Teich« verraten ein frisches Talent, das zuweilen etwas zu derb, zu wenig abgeklärt, erscheint; immerhin erfreut man sich an des Künstlers Farbenfreude, und in der »Haidepost« waltet sogar eine gewisse poetische Stimmung. *Richard Eschke* zeigt in einem sehr schlicht gehaltenen Bilde »Altwasser am Niederrhein«, dass er des Reizes der abendlichen Beleuchtung, die er sonst — und diesmal nicht immer mit gleichem Glück — bevorzugt, sehr wohl entbehren kann, ohne dass sein tüchtiges Können, sein feines Empfinden weniger deutlich zu Tage tritt. Im Gegenteil: von allen Bildern, die er hier ausstellt, steht diese einfache Darstellung am höchsten, wenn auch die »Herbstliche Abendsonne« kaum weniger reizvoll ist.

Noch sind *Max Uth's* idyllische Kleinstadtbilder, in denen er zum Teil die Aquarelltechnik mit gewohnter Meisterschaft angewandt hat, und die, zugleich breit und intim behandelt, von grosser Lebenswahrheit sind, rühmend hervorzuheben, und *Marianne Stokes*-London endlich ist mit einer Reihe von Märchen-Darstellungen so vorteilhaft vertreten, wie wir es seit längerer Zeit von dieser tüchtigen Künstlerin gewohnt sind.

Auch an Plastiken bietet die Ausstellung bei Schulte diesmal manches fesselnde, so neben den feinen kunstgewerblichen Kleinplastiken von *Vallgren* eine ausser-

ordentlich gut getönte männliche Porträtbüste von *Panholzer* und einige gutbewegte Aktfiguren von *Eichler*-Berlin. *P. W.*

Berlin. Der »Deutsche Reichsanzeiger« teilt aus den amtlichen Berichten über die Neuerwerbungen der königlichen Museen in dem Vierteljahr vom 1. Juli bis 30. Sept. a. c. mit:

Eine Schenkung des Herrn *Julius Wernher* in London, der der *Gemälde-Galerie* schon wiederholt wertvolle Zuwendungen gemacht hat, bereicherte diese Sammlung mit den schon früher in der Kunstchr. (No. 31 v. 20. Juli 1899) besprochenen Gemälden von Hans Multscher. — Herr *Oskar Huldschinsky* schenkte der Galerie ein altniederländisches, in Leimfarben auf Leinwand gemaltes Bild, das dem Stil nach von van der Goes herrührt. Bei der Seltenheit der Werke gerade dieses altniederländischen Meisters ist die Gabe sehr willkommen. Die Gruppe der um Christum Trauernden ist in gedrängter Anordnung dargestellt: Maria, Johannes, Magdalena und zwei andere Frauen, alle in Halbfigur. Diese Komposition kann kaum von Hause aus ein abgeschlossenes Ganze gewesen sein. Augenscheinlich war das Bild der rechte Flügel eines Triptychons, dessen Mitte die Abnahme vom Kreuz darstellte und dessen linker Flügel etwa die Gruppe des Stifters mit seinem Schutzheiligen bildete. — Herrn *Alfred Beit* verdankt die Sammlung das kleine vlämische Porträt eines jüngeren Mannes, das schon der Tracht nach offenbar aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt und in der tiefen und harmonischen Färbung den Bildnissen des Jan van Eyck sehr nahe steht, so dass es für die schwierige Frage nach den Künstlern, die noch gleichzeitig mit ihm in den Niederlanden thätig waren, von Wert ist.

Für die Sammlung der *antiken Skulpturen* wurde im Kunsthandel eine weibliche Gewandfigur aus Marmor erworben. Der Kopf ist das Porträt einer Römerin aus der Zeit der Antonine; Haltung und Gewand der Figur deuten auf ein auch in anderen Wiederholungen nachweisbares griechisches Vorbild aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. — Die Sammlung der *Abgüsse* wurde vermehrt durch ein Geschenk des Herrn Direktors Dr. Wiegand, den Abguss einer archaischen weiblichen Kalksteinstatuette aus Klazomenae, welche sich in Smyrna im Privatbesitz befindet.

Für die Sammlung der *Bildwerke der christlichen Epoche* wurde durch Ankauf erworben ein kleines Hochrelief in Marmor, darstellend Anna mit dem kleinen Johannes, ein späteres Werk des lombardischen Bildners Agostino Busti, gen. Bambaja, das in der Komposition abhängig von Leonardo's Gemälde im Louvre erscheint. — Bei der Versteigerung der Sammlung E. Miller von Aichholz zu Paris wurde eine grosse Plakette aus Glockengussmetall angekauft: eine Arbeit des Antonio Filarete mit der Darstellung der thronenden Madonna in reicher ornamental und figürlich gezierter Rahmung, aus einem Oratorium der Villa Costozza bei Vicenza stammend. Ein zweites stärker ciseliertes Exemplar dieser Plakette befindet sich im Louvre. — Angekauft wurden ferner fünf italienische Plaketten des 15. und 16. Jahrhunderts, sämtlich bisher nicht bekannt, darunter ein Porträt der Elisabetta Gonzaga.

Ein hoher Gönner, der die Abteilung häufig schon bedacht hat, überwies ihr drei historisch interessante Elfenbeinplatten aus der Sammlung Desmotte's, byzantinische Arbeiten des 10. und 11. Jahrhunderts, und zwar eine Platte mit der Darstellung der Einführung Mariä in den Tempel, zu der die Sammlung bereits eine Art Gegenstück besitzt, und zwei Flügel eines Triptychons mit je drei Brustbildern von Heiligen. — Herr Geheimer Kommerzienrat *A. Thieme* in Leipzig schenkte zwei zusammengehörige Kapitäle aus Stuck mit den Bildnissen eines jungen Mannes und seiner Gattin, mittelitalienische Arbeiten von etwa 1740. — Herr *Oskar Huldschinsky* schenkte eine Bronzestatuette des Apollo, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts frei nach einer Figur Praxitelischen Charakters ausgeführt ist. — Eine Zuwendung des Herrn *Gustav Salomon* brachte in die Abteilung ein Stuckrelief des Luca Della Robbia mit einer Madonna in Halbfigur, das in einem minder guten Exemplare bereits vorhanden war. — Herr Geheimer Regierungsrat *Bode* überwies die Kinderbüste des Antonio Rossellino, die im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen für 1900 veröffentlicht worden ist.

Von Gönnern, die nicht genannt zu werden wünschen, empfing die Sammlung ferner folgende Stücke: Die Merkurstatuen des Giovanni da Bologna und des Benvenuto Cellini (vom Perseus-Monument) in kleinen Bronzenachbildungen aus dem 16. Jahrhundert. Zehn italienische Plaketten des 15. und 16. Jahrhunderts, die in der Sammlung bisher fehlten. Eine in Holz geschnitzte, alt bemalte Freifigur der thronenden Madonna, angeblich aus dem Schottenkloster zu Regensburg stammend, eine Arbeit des 12. Jahrhunderts. Ein Kruzifix in natürlicher Grösse, in Holz geschnitzt, alt bemalt, von einem süddeutschen Meister um 1520 ausgeführt.

Die Sammlungen des *Münzkabinetts* wurden im dritten Vierteljahr 1900 vermehrt um 320 antike, 904 mittelalterliche, 1649 neuzeitliche, 15 orientalische Münzen, 88 Medaillen und 6 Siegelstempel, insgesamt 2980 Stück. -r-

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Bei der letzten Versteigerung von Werken älterer und neuerer Meister bei *Lepke* wurden recht erhebliche Preise erzielt. So brachte ein grosses Bild Ad. Tidemand's, »die feindlichen Brüder« 3000 M., ein weibliches Porträt von Barth. van der Helst 2900 M., ein männliches von Gerard Hoet 1025 M., eine Architektur mit Staffage von Dirk van Delen erzielte 2200 M., ein männliches Porträt von Nicolaas Maes 2000 M., ein »Stillleben mit Wild« von Jan Baptist Weenix 1950 M., eine Landschaft von Jan Wijnants 1820 M., ein Fruchtstück von Jan Weenix 1680 M. und eine Architektur von G. P. Panini 2000 M. Das bekannte Gemälde von Jan Brueghel »Die Ruhe auf der Flucht« wurde ebenfalls für 2000 M. verkauft. -r-

Einen interessanten Autographenkatalog über die Sammlung von Alexander Posonyi in Wien legt uns das Antiquariat F. Cohen in Bonn vor. Er umfasst ungefähr 900 Briefe von Künstlern alter und neuer Zeit. Die Durchsicht ist schon wegen der verschiedenen Preisbewertung ganz amüsant; ein einseitiger Brief von Max Klinger wird mit 8 Mark angesetzt, 7 Zeilen von Böcklin's Hand sind 20 Mark wert und gar ein blosses Adresscouvert, von Menzel geschrieben, soll 2 Mark kosten.

New-York. Hier wurde kürzlich die *Sammlung des verstorbenen Mr. J. W. Sprague aus Louisville versteigert.* Es handelte sich in der Hauptsache um japanische Arbeiten. Zwei Kaminsimsaufsätze von Numasima und Takachika brachten 300, bezw. 510, eine Uhr von Numasima 1150, ein Schreibtisch mit Holzschnitzereien von Kawamuri 475 Dollars. Ein germanischer Schrank mit eingelegter Arbeit kam auf 450, ein Schrank in Form des Nikko-Thores auf 400 Dollars. Im ganzen brachte die Auktion 40000 Dollars. 00

München. Unter Leitung des Kunsthändlers Helbing

fand hier die Versteigerung der *Kunstsammlung der verstorbenen Baronin Moltke* statt. Zwei Figuren aus Meissener Porzellan, Schäfer und Schäferin, wurden mit 1500 M., eine Vase Castelli mit 550 M., eine Urbino-Platte mit 600 M., drei japanische Vasen mit 700 M., eine betende Donatrice aus Marmor mit 3000 M., ein grosser Renaissance-Teppich mit 3500 M., ein gotischer Gobelin mit 2800 M., das Modell eines Ritters aus der Kollektion Stein-Paris mit 930 M., ein gotischer Hausaltar mit 1600 M., ein gotischer Betstuhl mit 1800 M., zwei gotische Altarflügel mit 810 M., ein zweithüriger Renaissance-Schrank mit 1850 M. und endlich ein Miniaturbild auf Elfenbein mit 380 M. bezahlt. §

London. Bei Christie kamen jünst u. a. zum Verkauf: Ein paar alte Imarivasen nebst Deckel und drei bemalte Becher für 4410 M., einige Marmorvasen nebst Deckel für 3885 M., ein paar rosafarbene Granitvasen nebst Deckel mit viereckigen Füssen und Henkeln für 3570 M., eine runde Schüssel für 2625 M., ein paar Vasen aus weissem Marmor mit klassischen Friesen, Masken und Henkeln für 2205 M., eine weitere runde Schüssel aus Damaskus-Fayence für 1806 M. und einige französische Bronzen aus der Zeit Louis' XVI. für 1995 M. ∞

München. Im Glaspalast fand am 12. Dezember unter Leitung von Fleischmann's Kunsthandlung eine *Versteigerung von plastischen Originalarbeiten Matthias Gasteiger's* statt. Sie brachte keine hohen Preise. Von den 18 Werken fanden die »Verhöhnung Christi« und »Prometheus« keinen Käufer. Die anderen Arbeiten erzielten zusammen gegen 8000 M., so »Die Wasserscheue« (Bronze) 1750 M., die Marmorgruppe »Es fiel ein Reif« 1300 M., eine bronzene Reiterstatuette 510 M., »Glühwürmchenfang« 1450 M. — Das Leipziger Städtische Museum erwarb drei Werke, darunter die Gruppe »Adam und Eva« für 410 M., die »Judith« (bayr. Marmor, polychrom) für 290 M.

Am 10. Dezember versteigerte die Fleischmann'sche Hof-Kunsthandlung eine Reihe wertvoller Werke. Es brachten Oswald Achenbach, »Golf von Neapel« 2000 M.; Hermann Baisch †, »Die Krabbenfischer« 2250 M.; Arnold Böcklin, »Die Dryaden« 11800 M.; Franz v. Defregger, »Die Dorfschöne« 2000 M.; derselbe, »Tiroler Bauernmädchen« 2000 M.; Wilhelm v. Diez, »Napoleon auf dem Schlachtfeld« 1700 M.; derselbe, »Die Rast« 1000 M.; Ludwig Dill, »In den Lagunen von Venedig« 1300 M.; August Fink, »Winterlandschaft« 570 M.; Ed. Grützner, »Die Weinprobe« 1050 M.; Ed. Grützner, »Der Kenner« 1020 M.; Ed. Grützner, »Klosterbruder« 810 M.; Hermann Kaulbach, »Entflogen« 720 M.; Hugo Kauffmann, »Bei der Sennerin« 1000 M.; Hugo Kauffmann, »Der Wirth« 810 M.; A. Kowalski-Wierusz, »Heimfahrt vom Markt« 1950 M.; Fr. v. Lenbach, »Fürst Bismarck« 6100 M.; Fr. v. Lenbach, »Hans v. Bülow« 3400 M.; Wilhelm Löwith, »Die Geographen« 1020 M.; Gabriel Max, »Meditation« 2900 M.; Jos. Wenglein, »Nach der Jagd« 900 M.; Ernst Zimmermann, »Die Würfler« 900 M.; Ernst Zimmermann, »Bei der Fischhändlerin« 770 M. §

VERMISCHTES

Stuttgart. Der »Frankfurter Zeitung« ist von hier folgende Mitteilung zugegangen:

In künstlerischen und kunstgewerblichen Kreisen herrscht gegenwärtig eine lebhafte Bewegung. Es ist in einer Eingabe an die Staatsregierung der Gedanke angeregt worden — und zwar von mehreren Künstlern — die Münchner »*Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk*« (an deren Spitze Krüger, Pankok u. a. stehen) nach Stuttgart zu verpflanzen. Das Kunstgewerbe, so betont die Eingabe, müsse durch wirkliche Künstler, vornehmlich Maler, gehoben werden und sich die moderne Formenwelt aneignen. Dem Künstler aber fehle die kunstgewerbliche Schulung, notwendig sei daher eine Organisation zwischen Akademie- und Kunstgewerbeschule, welche als Lehranstalt für dekorative oder angewandte Kunst wirken solle. Die Münchner Werkstätten suchen nun diese Lücke auszufüllen. Nach der Eingabe biete die Übersiedelung der Münchener den Fabrikanten wie den Künstlern Vorteile: jenen erspare sie Musterzeichner und technische Versuchsarbeiter und garantiere ihnen die künstlerische Vollendung ihrer Entwürfe; diesen sichere sie Bezahlung und Anerkennung, nehme ihnen den Verkehr mit den Fabriken ab und verschaffe ihnen eine vielseitige technische Ausbildung. Als Bedingung ihrer Übersiedelung nach Stuttgart verlangen die Münchner Maler unentgeltliche Überweisung von allen notwendigen Räumlichkeiten für das Institut, Vergütung der Umzugskosten und eine jährliche mässige Geldsubvention auf 10 Jahre, wofür sie die praktische Ausbildung einer Anzahl von Kunstschülern für das Kunstgewerbe übernehmen. In den kunstgewerblichen Kreisen ist man nur zum Teil mit diesen Vorschlägen einverstanden. Man bestreitet, dass das Stuttgarter Kunstgewerbe hinter demjenigen anderer Städte zurückstehe und hält eine Verpflanzung der Münchener Werkstätten nach Stuttgart nicht für geboten, findet es auch bedenklich, dass einem geschäftlichen Unternehmen Staatsunterstützung zu teil werden solle. Dagegen befürwortet man dringend, dass der Staat die modernen Bestrebungen zur Hebung der Kunst im Handwerke unterstütze und namentlich eine gründliche Reform der Kunstgewerbeschule vornehme. Auch die Berufung hervorragender Künstler als Lehrer und die Verbindung der Schule mit Lehrwerkstätten wird empfohlen. Wenn die Kunstgewerbeschule völlig auf neuzeitlichen Boden gestellt werde, sei es nicht notwendig, eine neue zwischen Kunstakademie und Kunstgewerbeschule stehende Anstalt zu errichten. §

Rom. Der deutsche Künstlerverein ist durch die Bemühungen des deutschen Botschafters Grafen Wedel und des Hofrates Stock in den Besitz der sogenannten »Bibliothek der Deutschen« und der »Bibliothek der deutschen Künstler« gelangt, die 2600 Werke in 6000 Bänden umfassen, 1821 von der deutschen Kolonie gegründet, dann aber lange Zeit sorgfältig vor den Schnüffeleien päpstlicher Polizisten gehütet wurde. Nach dem Tode König Ludwig's I. von Bayern, der in der Villa Malta seine Tafelrunde zu halten liebte, und der Künstlerbibliothek viele wertvolle Werke kunstgeschichtlichen und geschichtlichen Inhalts widmete, kam die Bibliothek in den 1854 von der preussischen Regierung angekauften Pallazzo Caffarelli. Dort ruhte sie fast vergessen. Sehr interessant sind auch eine Reihe von Bildnissen deutscher Künstler, die trefflich gezeichnet sind und aus dem Jahre 1830 stammen. ∞

Stockholm. Der bekannte Maler *Anders Zorn*, der z. Zt. in Nord-Amerika weilt, hat einen *sehr interessanten Prozess* gegen den Millionär Clay Pierce in St. Louis angestrengt und zugleich mehrere amerikanische Maler von Ruf als Sachverständige vorgeschlagen. Der genannte Mr. Clay Pierce hatte Zorn beauftragt, sein Bildnis, sowie das seiner verstorbenen Frau und seiner Tochter zu malen. Nach Fertigstellung der Bilder verweigerte er die Annahme der ihm nicht zusagenden Kunstwerke und die Bezahlung des vorher auf 40000 M. festgesetzten Preises. Der Prozess ist beim Gericht zu St. Louis anhängig gemacht worden. ∞

Inhalt: D. Pfenning und der Tucheraltar zu Nürnberg. Von Dr. S. Grafen Pückler-Limpurg. — Berlin, Paul Souchay †; München, Eduard Ille †; Berlin, Prof. Karl Becker †. — Barmen, Verbindung für historische Kunst. — Rom, Ausgrabung von Fresken in der Basilika. — Bonn, Wettbewerb für einen Monumentalbrunnen. — Berlin, Joachim Hector-Denkmal. — Karlsruhe, Die diesjährige Mappe des Vereins für Originalradierung; Berlin, Worpsweder Ausstellung; Neuerwerbung der königl. Museen. — Berlin, Versteigerung bei Lepke; Wien, Autographenkatalog über die Sammlung von Alexander Posonyi; New-York, Versteigerung der Sammlung von J. W. Sprague; München, Versteigerung der Kunstsammlung der Baronin Moltke; London, Verkauf bei Christie; München, Versteigerung von plastischen Originalarbeiten Matthias Gasteiger's; Versteigerung in Fleischmann's Hof-Kunsthandlung. — Stuttgart, Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk; Rom, Deutscher Künstlerverein; Stockholm, Anders Zorn. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 12. 17. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DÜSSELDORFER AQUARELL-AUSSTELLUNG.

Das Kunstgewerbemuseum in Düsseldorf birgt zur Zeit im Lichthof und in den anstossenden Räumen die Aquarellausstellung, die einer der gewandtesten und rührigsten aller deutschen Kunsthändler, Fritz Bismeyer, veranstaltet hat, der auch für die nächstjährige grosse deutsch-nationale Ausstellung in Düsseldorf als Geschäftsführer erkoren ist. Es ist die zweite Aquarellausstellung, die diese Firma hier eröffnet hat, und seit der internationalen Aquarellausstellung in Dresden vom Jahre 1890 die erste, die wieder einen Überblick über die Leistungen der Aquarellisten in ganz Deutschland, Belgien und Holland giebt. Es sind nicht allzu viel Bilder, nicht ganz 300 Stück, aber nur ausgesuchte Arbeiten von auserlesenen Künstlern, durchweg das Beste — die breite Mittelmässigkeit ist ganz ausgeschaltet. Schon die äussere Einkleidung dieser kleinen Eliteausstellung ist eine geschickte und künstlerisch wohl überlegte: die Bilder stehen auf einem matten silberig grauen Stoffe, der für alle einen gleichmässig guten Hintergrund giebt. Dazu — was in Deutschland ja leider noch immer eine Seltenheit ist — ein vornehmer, nach den modernen typographischen Grundsätzen gedruckter Katalog mit im Text gut verteilten verschiedenfarbig gedruckten Autotypien. Das Gesamtresultat der Dresdener Ausstellung konnte man zusammenfassen als: technische Anarchie, das der jetzigen als: souveräne Ausnutzung aller überhaupt möglichen Kunstmittel. Die Fanatiker des reinen Aquarells, die strengen Mitglieder der alten Society of painters in water colors, die nächstens ihren 100 jährigen Geburtstag feiern wird, würden sich voll Abscheu abwenden. Die Blätter haben schon längst nicht mehr das, was man früher den eigentlichen Aquarellcharakter nannte. Sie streben jetzt die kräftigen Wirkungen der Ölmalerei an und zuweilen auch die flaumigen Reize des Pastells. Sie unterscheiden sich oft in der Wirkung auf den ersten Blick von Ölbildern nur dadurch, dass sie — ein Glas vor dem Gesicht haben. Stark pastose Gouachemalereien stehen neben ganz verwaschenen Bildern, bei denen durch das kräftige Behandeln mit dem Schwamm fast die Struktur des Papieres angegriffen ist. Selbst Leinwand wird als Grund benutzt. Es giebt kein Gesetz mehr für das Aquarell, weder für den allgemeinen Stilcharakter noch für die Technik. Der alte Ruskin würde gezetert und gewettert haben, wenn er diesen Zusammenbruch der heiligsten technischen Traditionen mit erlebt hätte. Für Fielding und de Wint galt es noch als eine Todsünde, ein Licht *nicht* auszusparen. Jetzt kümmert sich niemand mehr um diese Schneiderregeln. Zuletzt gilt auch hier: tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux. Nur eines giebt wohl zu Bedenken Anlass: die kühnsten technischen Experimente werden wohl auch die wenigst haltbaren sein. Man denkt mit Unruhe an das Schicksal zumal der auf Leinwandgrund gemalten Blätter. Aber im Augenblick überwiegt die Freude eben an der Kühnheit und an den wundervollen koloristischen Effekten.

Auf einen Schiffskatalog muss hier verzichtet werden; nur die ganz hervorragenden Leistungen sind zu nennen, und bei diesen wieder die, die den Künstler auf einer neuen Stufe zeigen. Die Koryphäen des Aquarells von Deutschland sind würdig vertreten, Adolf Menzel mit einer Reihe von Blättern aus der Nationalgalerie, Paul Meyerheim mit sieben Bildern, von der mittleren Generation unter den Berlinern Max Liebermann und Franz Skarbina, unter den Düsseldorfern Christian Kroener, Eugen Dücker und Adolf Schill — alle mit gewohnter Meisterschaft, aber sie sagen nichts Neues. Am meisten macht wohl Hans von Bartels von sich reden. Das eine Bild — ein kräftiges holländisches Fischerweib, mit dem Kinde an der Brust, in den Dünen sitzend, im Hintergrunde der Strand — ist noch ganz in der Art seiner grossen flüssigen Aquarells mit den starken Lichtern, wie sie in meisterhaften Proben schon in den ersten deutschen Galerien vertreten sind. Dann aber folgt ein prachtvolles grosses Stück »Im Morgengrauen«, ein Schiff in der blauen Dämmerung hinausfahrend, in undeutlichen, gespenstischen Umrissen aus der Nacht auf-

tauchend, mit einem einzigen feurigen Auge — ein Bild von einer wunderbaren Wirkung und technisch virtuos. Endlich noch eine seltsame aber packende Dekoration: die Dantemaske mit Lorbeer geschmückt. Ludwig Dill ist mit zwei in Sujet und Stimmung nahe verwandten Bildern vertreten, beides Motive aus der Dachauer Gegend — der nebelige Morgen und der dämmerige Abend mit den verblasenen mehligen Tönen in der Luft und im Wasser sind mit vollendeter Meisterschaft gegeben: eine gelblichgrüne matte, traumhafte Stimmung ist über die beiden Bilder ausgegossen — das ist eine landschaftliche Märchenmalerei, mit der jetzt plötzlich der Karlsruher Künstler überrascht. Auch Ludwig Dettmann, der ewig wechselnde, bringt ein paar ganz neue und feine Effekte, darunter eine Mondnacht, ein Strassenbild mit dem breit auf die Hauswand fallenden, silberglänzenden Mondlicht. Hans Herrmann hat ein paar feine, kühle holländische Motive ausgestellt in einer zarten und sorgsamen Technik. Friedrich Stahl hat seine spitzige, pikante Manier in den Pariser und Londoner Strassenbildern noch feiner ausgebildet, seine Blätter erinnern an die Arbeiten des allzu früh verstorbenen Marold; auch der englische Einfluss ist unverkennbar: man glaubt manchmal den besten Blättern aus Life und Pictorial Comedy gegenüber zu stehen. Der Dresdener Robert Sterl und der Berliner Ulrich Hübner kommen vielleicht am meisten der alten, reinen Aquarelltechnik nahe, beide mit feinen, ganz hellen Bildern, Sterl in seinen kühlen, geraden Tönen an die Schotten erinnernd.

Düsseldorf, in dem die Aquarellmalerei von je mit Vorliebe gepflegt worden, ist gut und reich vertreten. Julius Bergmann, einer von den kommenden Männern, der zur selben Zeit eine Kollektivausstellung im Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld veranstaltet hat, zeigt, dass er auch in diesem Sattel gerecht ist. Ausser den schon genannten Grossen der älteren Generation, deren Ruf längst feststeht, sind jetzt Dirks, Heinrich Hermanns, Nikutowski, Eugen Kampf, Hugo Mühlig, Clarenbach, von Bochmann, Alexander Frenz in den Vordergrund getreten. Dirks mit einer seiner schweren, gross, wuchtig und breit hingestrichenen Marinen, bei der man nur nicht versteht, warum sie gerade auf einer Aquarellausstellung erscheint, Hermanns mit seinen feinen Kirchenbildern und Strassenscenen — er ist im Aquarell spitzer und kühler als im Ölbild — Frenz mit einer Reihe von Diplomen und Ehrenurkunden, in denen sein grosser dekorativer Sinn und seine leuchtende Farbe sich zu einer starken Wirkung verbinden. Erich Nikutowski ist mit seinen düsteren, schweren, saftigen, regendurchnässten Bildern aus den Seitenthälern des Rheines und aus der Eifel in die erste Linie der Eifelmaler getreten und Hans Völcker in Wiesbaden hat sich ihm darin angeschlossen. Er bringt hier so grosse, breite Effekte hervor, wie man sie schon aus seinen Lithographien kannte: das schauerliche schwarzblaue Ulmer Maar und der Frühlingssturm in der Eifel mit den leuchtenden Birken vor der wolkenbeschatteten Landschaft sind beides auserlesene Kabinetstücke. In der farbigen Wirkung — aber nach einer ganz anderen Richtung — findet er nur in dem Königsberger Wilhelm Eisenblätter seinesgleichen. Dass Otto Heichert und Arthur Kampf — der leider nicht mehr Düsseldorfer ist — mit würdigen und charakteristischen Stücken vertreten sind, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Unter den Holländern, die man gern in geschlossener Gruppe gesehen hätte, ragt H. W. Mesdag hervor, für den das Aquarell eigentlich die gegebene künstlerische Ausdrucksform zu sein scheint: drei vortreffliche grosse Strandbilder zeigen den ganzen Umfang seines Könnens. Unter den Belgiern stehen der jüngst verstorbene Franz Binjé und Maurice Hagemans im Vordergrund — des letzteren Abend in Dordrecht erinnert in dem dunkelblaugrünen Tone, in der Wiedergabe der feuchten, regnerischen Luft fast an Bartels, ist aber breiter in der Mache als des Münchener Künstlers »Morgengrauen«. Die Grenze nach Deutschland ist überhaupt schwer abzustecken: Hermann und Mackensen möchte man ebenso gut zu den Holländern rechnen.

Auf der Dresdener Ausstellung nahmen die Niederlande auf dem Gebiete des Aquarells noch eine Vorrangsstellung ein — jetzt hat sich dies Verhältnis längst verschoben. Ein günstiges Zeichen für die deutsche Kunst. *P. C.*

NEKROLOGE

München. Hier starb am 5. Januar der Akademieprofessor Maler *Nikolaus Gysis.* Er war 1842 auf der Insel Tenos als Sohn eines Griechenpaares geboren, lebte aber bereits seit 1865 in München, wo er, abgesehen von einem Aufenthalt in Griechenland und Kleinasien von 1870—1872, dauernd seinen Wohnsitz behielt. Von seinen Bildern sind besonders bekannt geworden »Der Hühnerdieb in Smyrna« (Dresdener Galerie), »Die Apotheose der Bavaria« und der »Karneval in Griechenland« (Neue Pinakothek, München). Auf der letzten Berliner Kunstausstellung war er mit trefflichen, meist dekorativen, skizzenhaften Werken vertreten. §

Königsberg i. Pr. Der bekannte Landschaftsmaler Prof. *Max Schmidt*, der geschäftführende Direktor der hiesigen Kunstakademie, ist gestern im Alter von 83 Jahren gestorben. Schmidt war geborener Berliner, sein Lehrer wurde Wilhelm Schirmer, der Vater der heroischen Landschaft. In der Berliner Nationalgalerie befinden sich von ihm die beiden Bilder »Wald und Berg« und »Spreelandschaft bei schwülem Wetter«.

Düsseldorf. Hier starb am 31. Dezember der Marinemaler *Friedrich Wilhelm Fabarius* im Alter von fast 86 Jahren. Er hatte, nachdem er bis zu seinem 45. Jahre Kaufmann gewesen war, unter Hasenclever und Hilgers hier studiert und wurde s. Zt. bekannt durch sein Bild »Heringsfang auf der Doggerbank«, das in London mit der Albertmedaille prämiiert wurde. Auch das »In See-Bringen des Rettungsbootes« und das »Gewitter in den Schären der schwedischen Küste« sind ziemlich populär geworden. -r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Von der Hauptentdeckung bei den Ausgrabungen der alten *Basilika* unter der Kirche *S. Maria Liberatrice* auf dem Forum Romanum, den Wandgemälden in der

südlichen Seitenkapelle neben der Hauptapsis haben wir bereits in vor. Nr. berichtet. Es kann jetzt auch gelingen, den Grundriss der neuen Basilika festzulegen, die sich, zwischen die riesigen Mauern eines Saales der Kaiserpaläste eingezwängt, am Fusse des Palatin erhob. Der Flächenraum, den die alte Kirche einnahm, gliedert sich etwa in folgender Weise. Vor dem Atrium erhob sich ein Portikus, dessen Dach sich auf Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen stützte. Das Atrium ist ungegliedert und nimmt den ganzen Raum zwischen zwei mächtigen antiken Mauern ein, von denen die nördliche frei emporragt, während die südliche sich an die Mauern, die am Palatin hinaufgebaut sind, anlehnt. Man erkennt in diesen Mauern noch die antike Gliederung durch zwei Nischen und drei Fenster- oder Thüröffnungen. Alle diese Mauern sind in Backstein ausgeführt, nur in der Mitte des Atriums türmt sich ein riesiger viereckiger Quaderbau auf, über dessen Zweck sich nichts mehr sagen lässt. Die dreischiffige Basilika, welche sich an das Atrium anschliesst, ist vielfach durch Schranken abgeteilt gewesen. Man unterscheidet einen Vorraum im Mittelschiff, ein Presbyterium, welches die Mitte des Querschiffes einnimmt und einen fast viereckigen Chorraum mit einer flachen Apsis. Die Seitenschiffe erstrecken sich so weit wie das Mittelschiff. Sie sind geradlinig geschlossen und wenigstens zum Teil mit antikem Tonnengewölbe überdacht gewesen. Langhaus und Seitenschiffe waren durch Säulenreihen getrennt. Eine dieser Säulen mit dem zugehörigen Kapitell hat man wieder aufgerichtet, andere liegen noch zertrümmert am Boden zerstreut.

Die Fassade der Basilika blickt nach Osten auf das Forum Romanum. Sie stand ursprünglich in Verbindung mit einem grossen Baptisterium links daneben. So wenigstens möchte man diesen viereckigen Raum bezeichnen nach den Freskenresten, die sich in einer flachen Apsis dem Eingang gegenüber erhalten haben. Hier sieht man eine Schar bärtiger und unbärtiger Männer, nur mit einem Lendentuch bekleidet, zum Teil in betender Haltung im Wasser stehen. Überhaupt sind es die Malereien, die der entdeckten Basilika das einzigartige Interesse verleihen. Fragmente antiker oder christlicher Plastik haben sich nur spärlich gefunden. Die steinernen Sarkophage, die man im Baptisterium, im Atrium und im Langhaus der Basilika fand, sind meistenteils nur mit ornamentalen Skulpturen geschmückt. Von dem überreichen Gemäldeschmuck hat sich dagegen auch ausser in der schon früher beschriebenen Pastelle mancherlei erhalten. In die Wände des Atriums sind mehrere Arcosolium-Gräber eingelassen, die nach aussen mit Gemälden und Inschriften geschmückt waren. Die Fragmente, welche sich hier erhalten haben, sind bedeutungslos und entbehren des inneren Zusammenhangs. Leider sind auch im Langhaus an der Nordwand alle Gemälde zu Grunde gegangen. Man darf hier nach den Fragmenten zusammenhängende Schilderungen aus dem Neuen Testamente vermuten. Gegenüber an der Südwand sieht man die Geschichte des Moses dargestellt, über welche früher schon Bericht erstattet ist. Nun fand man darunter ein anderes grosses Freskengemälde von monumentalem Charakter. Es stellt einen thronenden Christus in Überlebensgrösse dar, welcher von Heiligen umgeben ist. Christus sitzt auf einem Polsterkissen im Lehnsessel, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Buch. Er ist bärtig dargestellt mit dem Kreuznimbus und die grossen braunen Augen blicken ernst aber milde. Elf Heilige stehen rechts, neun links Sie sind meistens als Greise mit langen Bärten dargestellt, sind mit priesterlichen Gewändern angethan und tragen fast alle das mit dem Kreuz geschmückte Pallium über den Schultern. Ruhig stehen sie da, einer wie der andere, ein ungeheures Buch in der Linken haltend, das sie auch mit der Rechten leise berühren. Die Inschriften sind griechisch und einige Namen lassen sich noch entziffern: Kleimentios, Selbestrios, Leo liest man links; Basilios, Stephanos, Athanasios, Nicolaos rechts. Unter diesen Heiligen, die leidlich erhalten und flüchtig in hellen Farben gemalt sind, ist ein schmaler weisser, mit gelben Ornamenten verzierter Teppich aufgehängt gedacht. Zahlreiche Freskenreste sind noch im Langhaus zerstreut, zum Teil ein Fresko über das andere gemalt. Man entdeckt vor allem Darstellungen aus dem Alten Testament: David und Goliath, der kranke König Hiskias u. a. m. Aber von allem fesselt nichts die allgemeine Aufmerksamkeit so sehr, wie die wunderbar erhaltene Darstellung einer Kreuzigung, welche, wie berichtet, am Ende des linken Seitenschiffes zum Vorschein gekommen ist, und deren Bedeutung wir in der vor. Nr. gewürdigt haben. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

München. Die VIII. Internationale Kunstausstellung 1901 im k. Glaspalast unter dem Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern und unter dem Ehrenpräsidium Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Ludwig von Bayern ist die zweite der mit Unterstützung der Kgl. Bayr. Staatsregierung von der Münchener Künstler-Genossenschaft und der Münchener Secession in Intervallen von vier Jahren gemeinsam veranstalteten Unternehmungen. Das Central-Komitee für diese Ausstellung — bereits seit dem Herbst in Thätigkeit — ist nunmehr vollzählig, soweit Delegationen von Münchener Künstlern in Betracht kommen, und besteht aus folgenden Herren: Dr. Anton von Wehner, k. Ministerialrat, Vertreter der k. Staatsregierung; Fritz von Uhde, k. Professor, Maler, I. Präsident; II. Präsident z. Z. vacant; Hans Petersen, k. Professor, Maler, I. Schriftführer; Benno Becker, Maler, II. Schriftführer; Franz Schmid-Breitenbach, Maler, Kassierer; Franz von Defregger, k. Akademieprofessor, Maler; August Dieffenbacher, Maler; Eugen Drollinger, k. Hofbaurath, Architekt; Syrius Eberle, k. Akademieprofessor, Bildhauer; Richard Gross, Maler; Hugo Freiherr von Habermann, k. Professor, Maler; Otto Hierl-Deronco, Maler; Albert von Keller, k. Professor, Maler; Josef von Kramer, k. Professor, Bildhauer; Heinrich Krefft, Architekt; Ludwig von Löfftz, k. Akademieprofessor, Maler; Karl Marr, k. Akademieprofessor, Maler; Ferdinand von Miller, k. Akademiedirektor, Bildhauer; Emanuel Seidl, k. Professor, Architekt; Franz Simm, k. Professor, Maler; Franz Stuck, k. Akademieprofessor, Maler. Verschiedene auswärtige Staaten haben bereits offizielle Beteiligung und die Entsendung eines Delegierten zugesagt. Aus den jetzt schon von allen Seiten zahlreich einlaufenden Anfragen lässt sich ersehen, dass die Beteiligung an der kommenden Internationalen Ausstellung eine sehr starke sein und dieselbe sich würdig den vorhergehenden anreihen wird.

WETTBEWERBE

Danzig. Zur Erlangung von Entwürfen für die *Errichtung eines Kriegerdenkmals* wird ein Wettbewerb für alle deutschen Künstler, Architekten und Bildhauer ausgeschrieben. Für die Ausführung des Denkmals, ausschliesslich Fundamentierung und gärtnerische Anlagen stehen 50000 Mark zur Verfügung. Es sind 2 Preise ausgesetzt und zwar: Ein erster Preis von 1500 Mark und ein zweiter Preis von 1000 Mark. Die preisgekrönten Entwürfe bleiben Eigentum des Denkmals-Komitees. Die Entwürfe sind

spätestens bis zum Dienstag, den 30. April 1901, Abends 6 Uhr an die Botenmeisterei des Magistrates im Rathause zu Danzig einzusenden. Die für den Wettbewerb massgebenden Bedingungen, welche auch die Namen der Preisrichter enthalten, werden jedem Bewerber, auf Ansuchen, von dem Vorsitzenden des geschäftführenden Ausschusses Bürgermeister Trampe, kostenlos zugesandt.

Berlin. Der Wettbewerb zur Errichtung eines Denkmals für Richard Wagner wird nunmehr ausgeschrieben. Die Bedingungen sind durch das Centralbureau, Schützenstr. 31. zu erfahren. Wir entnehmen denselben folgendes: Eingeladen werden alle Bildhauer des deutschen Reiches ohne Rücksicht auf ihren Wohnsitz im In- oder Auslande. Der vom Kaiser bestimmte Platz liegt am Rande des Tiergartens, genau in der Mitte zwischen den Ausgängen der Grossen Stern- und Grossen Quer-Allee, also gegenüber der Tiergartenstrasse zwischen der Hildebrandt- und Bendlerstrasse, das Plateau wird hier von anmutigem Gebüsch umgeben sein. Das Denkmal soll, wie schon früher mitgeteilt, entsprechend den Bestimmungen des Kaisers, den Rahmen der bereits im Tiergarten vorhandenen Monumente, besonders der von Goethe und Lessing nicht überschreiten. Als Material ist hauptsächlich Marmor gedacht. Für die Herstellung des Denkmals einschliesslich des Postaments und der vollständigen Aufstellung, jedoch mit Ausschluss der gärtnerischen Anlagen, ist die Summe von 100 000 Mark ausgesetzt. Um zunächst eine Übersicht über die allgemeine Gestaltung des Denkmals zu erlangen, wünscht das Komitee bildnerische Entwürfe in $^1/_8$ der natürlichen Grösse. Unter den eingesandten Skizzen soll eine Auswahl von zehn der besten getroffen werden, deren Autoren zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert werden. Jeder dieser Künstler, der den zweiten Wettbewerb mitmacht, erhält hierfür ein Honorar von 1500 Mk. Ausserdem werden die drei besten der aus diesem engeren Wettbewerb hervorgehenden Entwürfe mit Preisen ausgezeichnet, welche 2500, 1500 und 1000 Mk. betragen. Im Ganzen soll also zur Erlangung der Entwürfe die Summe von 20 000 Mark aufgewendet werden. Die preisgekrönten oder honorierten Entwürfe werden Eigentum des Komitees, welches sich volle Freiheit der Entschliessung für die Ausführung des Denkmals vorbehält. Die Frist der Einsendung geht bis zum 1. Juni d. J. Die Entscheidung des Preisgerichts ist für denselben Monat in Aussicht genommen, alsdann soll eine öffentliche Ausstellung erfolgen. Das Preisgericht umfasst bis jetzt nicht weniger als 22 Mitglieder. Darunter sind neben 8 Mitgliedern des engeren Komitees aus Berlin die Herren Peter Breuer, Ende, Hartzer, Baurath Kayser, Felix Possart, J. Raschdorff, Otto Rieth, Skarbina, aus München Rudolf Maison und Rümann, aus Wien Hellmer und Kaspar von Zumbusch, aus Brüssel van der Stappen, aus Paris Antonin Mercié. Eine Zuwahl ist noch vorbehalten. Ob der Gedanke, ein Preisgericht mit so zahlreichen Mitgliedern, die gar noch vermehrt werden sollen, zu wählen, ein glücklicher ist, erscheint recht zweifelhaft. Jedenfalls nicht glücklich ist es, dass von vorn herein ein zweiter Wettbewerb ins Auge gefasst wird. So manchen Künstler wird der Gedanke, dass der Entwurf, den er bei dem ersten Wettbewerb schafft, keinesfalls oder wenigstens nur abgeändert ausgeführt wird, behindern. Andererseits dürfte es den meisten Künstlern schwer werden, für eine zweite Bearbeitung desselben Themas die nötige Frische zu finden. *Z.*

Budapest. Zu dem *Plakat-Wettbewerb* der Friss Ujság sind 75 Arbeiten eingesandt worden. Den ersten Preis (500 Kronen) erhielt Emanuel Vesstróczy, den zweiten (300 Kronen) Edmund Tull und Joseph Vajda. * * *

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. In der am 26. Okt. 1900 abgehaltenen (VII.) Sitzung der *kunstgeschichtlichen Gesellschaft* hielt Herr Geh. Rat *Lippmann* den ersten Vortrag des Abends über *die neuesten Forschungen auf dem* die Kunstgeschichte nah berührenden *Gebiet des ersten Buchdrucks*, indem er in eine kurze Würdigung der in der Festschrift der Stadt Mainz zur Gutenbergfeier enthaltenen und einiger separat erschienenen Arbeiten eintrat. Unter diesen haben die »Untersuchungen zur Geschichte des ersten Buchdrucks« von P. Schwenke (Festschr. der kgl. Bibl. zu Berlin, 1900) und die Schrift von A. Wysz »Ein deutscher Cisianus von 1444« (Strassburg, 1900) zu besonders einschneidenden, wenngleich z. T. auseinandergehenden Ergebnissen geführt. Der Vortragende gab der Ansicht Ausdruck, dass die in ihnen befolgte exakte Methode auch in der Kunstgeschichte auf Handzeichnungen und ähnliche Werke mit Erfolg Anwendung finden könnte.

Als Zweiter sprach Herr Dr. *H. A. Schmid* über *Dürer's Verhältnis zur italienischen Kunst.* Von einem Vergleich seiner Apostel mit den Flügeldarstellungen des sog. Peringsdörfer'schen Altars aus der Schule Wohlgemut's ausgehend, führte er aus, dass die Belebung der Gestalten durch Gegensätze der Stellung und Charakteristik, das grössere Formverständnis, das dem Künstler von den Verkürzungen freiesten Gebrauch zu machen gestattet, sowie des plastischem Zusammenfassens durch feinere Abstufung der Modellierung dasjenige sei, was D. als die wesentlichsten Errungenschaften Italien verdanke. Sie begründen zugleich die überlegene Wirkung seiner Schöpfung über das ältere Werk. Dass D. dazu nicht durch ein einzelnes Vorbild, dem er das Motiv der Apostel entlehnt (Bellini's Altarbild in S. M. dei Frari) bestimmt worden ist, sondern schon durch seinen italienischen Aufenthalt allgemeine Anregungen dieser Art empfangen hat, beweist der Unterschied zwischen den Gestalten der Apokalypse und denjenigen der von 1475 entstandenen Blätter. Dann zeigt sich aber wiederum ein gewaltiger Fortschritt innerhalb des Marienlebens und der grossen Passion zwischen den Blättern, die vor, und denen, die nach seiner venezianischen Reise entstanden sind. Mit Dürer verglichen, hat Matthias Grünewald, wie jeder vom italienischen Einfluss unberührte nordische Meister, seine Stärke auf einem ganz anderen Gebiet, während der am stärksten von der Renaissance-Kunst beeinflusste jüngere Holbein seine Gestalten ganz ähnlich aufbaut (Entwürfe zu den Baseler Orgelflügeln von 1528). Bei Dürer wächst freilich zu gleicher Zeit auch der feine Natursinn in der Einzelbeobachtung, das eigentlich deutsche Element in seiner künstlerischen Begabung, er hätte jedoch die grosse Wirkung seines letzten Werkes nicht erreicht, wenn er sich nicht jene Fähigkeit des Zusammenfassens und die Herrschaft über das Kunstmittel der Kontraste erworben hätte. Aus Italien schöpfte er die Anregung, sich in diesem Sinne unausgesetzt weiterzubilden, wie auch sein späteres eifriges Trachten nach den Stichen Marc Anton's beweist. Es wäre durchaus falsch, wenn man die hauptsächlichsten Einwirkungen der italienischen Kunst auf einem ganz anderen als dem formalen Gebiet suchen wollte. *O. W.*

In der (VIII.) Sitzung am 30. November 1900 sprach zuerst Herr Dr. *Weisbach* über *Francesco Pesellino* und *Piero di Lorenzo Pratese.* Er legt die Photographie eines Bildes aus der Sammlung des Herrn Rudolf Kann in Paris vor. Vasari erwähnt in dem Kapitel über die Peselli vier Bildchen in der Cap. Alessandri in S. Piero Maggiore, die den Tod des Simon Magus, die Bekehrung Pauli, den Be-

such Totilas beim hl. Benedikt und die Erweckung des Kindes durch den hl. Zenobius darstellen (heute im Pal. Alessandri). Morelli hat sie Pesellino zugeschrieben. Crowe und Cavalcaselle, denen J. P. Richter und Berenson gefolgt sind, haben sie auf Gozzoli bestimmt, wohl mit Recht. Das Kann'sche Bild ist in seiner Komposition eine Wiederholung von dem Wunder des hl Zenobius, dem Bilde Gozzoli's jedoch ausserordentlich überlegen. Verschiedene stilistischen Gründe sprechen hier für die Urheberschaft Pesellino's. Sein Werk hat Gozzoli als Vorbild gedient. Es gehört der Frühzeit Pesellino's an. In dieselbe setzt der Vortr. auch zwei bisher Fra Angelico zugeschriebene Predellenstücke des Hochaltars von S. Marco und ein Predellenstück von dem Altar für S. Domenico in Perugia. Diesen als den frühesten Werken Pesellino's folgen das Kann'sche Bild, die beiden Scenen aus der Sylvester-Legende in Rom und die Predella für die Kapelle Medici in S. Croce.

Darauf bespricht der Vortr. die von ihm wiedergefundene Predella des Pesellino zugeschriebenen Trinitätsbildes der Londoner National-Galerie. Das Altarwerk, zu dem es gehörte, hat in der Kirche der S. S. Trinità in Pistoja gestanden und ist, wie aus erhaltenen Dokumenten ersichtlich, von Pesellino und seinem Ateliergenossen Piero di Lorenzo Pratese zusammen ausgeführt worden. Vasari's Notiz, dass zu dem Altar auch die Heiligen Zeno und Jacobus gehören, hat die Bestimmung der Predella, die sich bei Cav. Antonio Gelli in Pistoja befindet, ermöglicht. Sie stellt aus der Legende dieser Heiligen dar. die an der Tochter des Kaisers Gallienus vollzogene Teufelaustreibung des hl. Zeno, die Enthauptung des Jacobus, ferner Daniel in der Löwengrube und den hl. Hieronymus. Mit Ausnahme der linken Gruppe auf dem zuerst genannten Bilde, die zweifellos von Pesellino herrührt, ist alles andere auf Rechnung des Piero di Lorenzo zu setzen. Mit diesem können, wenn man von dem Trinitätsaltare ausgeht, noch verschiedene andere Bilder in Verbindung gebracht werden: ein fliegender Engel bei Lord Brownlow, London (Gegenstück dazu in Priorey Reigate bei Lady Sommerset; eine ähnliche Zeichnung eines fliegenden Engels in der Albertina); die dem Filippo Lippi zugeschriebene Anbetung des Kindes im Louvre, in der eine Wiederholung der beiden Engel vorkommt, die dazu gehörige Predella im Pal. Municipale zu Prato; Maria mit dem Kinde und vier Heiligen im Louvre No. 1661; eine Wiederholung der Madonna in Brustbild bei G. Dreyfuss; eine dem Verrocchio zugeschriebene Madonna mit den hl. Stephanus und Antonius in Pest; Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, Hieronymus und Johannes Bapt., Florenz, Bardini (eng zusammenhängend mit der kleinen Madonna der Slg. Hainauer in Berlin); Anbetung der Könige, Lippi genannt, Chantilly, Cabinet des Giotto; legendarische Darstellung: ein Engel und ein Teufel um die Seele einer mit einem Gerippe ringendenden Nonne streitend, Wien, Graf Lanckoronsky; Zeichnung einer Teufelaustreibung in der Hamburger Kunsthalle. Verschiedene in der Komposition übereinstimmende Madonnen, zu denen eine bei Herrn Eugen Bracht in Berlin gehört, hängen mit dem Werke des Piero di Lorenzo zusammen

W. W.

Den zweiten Vortrag hielt Herr Dr. *Schubring* über ›*Romanische Bauten in Apulien*‹. Seit durch Schulz u. a. die Inventarisation der Denkmäler dieser Landschaft erfolgte, ist noch nichts für die nähere Erforschung des eigenartigen Mischstils, den ihre hoch entwickelte Architektur an sich trägt, geschehen. Der Vortragende hat einen ersten Versuch dazu zunächst für die Provinz von Bari, die sowohl von byzantinischen, wie von lombardischen Bevölkerungselementen durchsetzt ist, unternommen. Der Dom der gleichnamigen Stadt steht an der Spitze dieser etwa 19 Kirchen (Trani, Canosa, Bitonto u. a.) umfassenden Baugruppe. Charakteristisch erscheint für dieselbe vor allem der gerade, nach Art einer Palastfront in mehreren Geschossen gegliederte Chorabschluss. Für die verschleierte Apsis bieten vielleicht syrische Bauten des 6.—7. Jahrh. eine entfernte Beziehung. Weiträumige Krypten wurden in der Regel zuerst nach demselben Plane zur Unterbringung neuer Reliquien erbaut und lange benutzt, bevor die Oberkirche über ihnen vollendet war. Die ständige Einfügung von Emporen weist auf den massgebenden Einfluss des byzantinischen Ritus hin. Die Eindeckung erfolgt durch die flache Holzdecke. Im Innern wird die Herstellung einheitlicher Räume erstrebt, die bis zur Vierung durch die kleinen Fenster des Lichtgadens nur schwach erleuchtet werden, während reiches Licht aus dem Fensterkranz des Querschiffes und aus dem abschliessenden Rundfenster der Altarnische den Chor durchströmt. Das Äussere erscheint würfelförmig, mit Vermeidung aller vortretenden Teile (das Querschiff nicht ausgeschlossen) zusammengefasst und besitzt eine nur dürftig durch Lisenen und Blendbogen ausgeschmückte Fassade. Durch das stärkere Vortreten mehrerer übereinander geordneter Blendbogen sucht man hier, wie an den anderen Fronten, Schattenwirkungen zu erzielen, die einen Ersatz bieten sollen für das Fehlen einer mannigfaltigeren architektonischen Dekoration. Um so reicher entfaltet sich an Fenstern und Portalen die dekorative Plastik, auf die jedoch ein näheres Eingehen dem Vortragenden nicht mehr möglich war. Ein zweiter durch toskanische Einflüsse bestimmter Bautypus gruppiert sich um Foggia. Auffallend, aber erklärlich ist das Fehlen jedes normannischen Einflusses, da die Besitznahme des Landes durch die Normannen der Entwicklung ihrer Architektur vorhergeht. Eine neue Periode beginnt für den Profanbau mit Friedrich II., während die gotische Architektur in Neapel erblüht.

Die I. Sitzung des laufenden Jahres am 4. Januar brachte an erster Stelle den Vortrag des Herrn Dr. *Daun* über ›*Eine unbeachtete Bronzearbeit Stephan Godl's*‹. Als solche nimmt der Vortragende eine in Nürnberg an einem Pfeiler rechts vom Hochaltar der Sebalduskirche stehende Erzmadonna in Anspruch, die früher für eine Arbeit Peter Vischer's oder seines gleichnamigen Sohnes galt. Godl war neben Sesselschreiber und Leiminger schon seit 1508 an der Arbeit für das Grabdenkmal Kaiser Maximilians beschäftigt, und zwar zuerst nur für die kleinen Figuren, welche später nicht zur Verwendung kamen. Die noch heute in der Silberkapelle aufbewahrten 23 Statuen dieser Reihe lassen sich entgegen früheren Annahmen auf Grund der Mitteilungen des Hofmalers Kölderer, der die Zeichnungen für sie lieferte, insgesamt als Werke Godl's erweisen. Obwohl die Namen der Hl. nicht durchweg dem Namensverzeichnis Kölderer's entsprechen und sechs von den Figuren ganz namenlos sind, erlauben die Angaben des letzteren doch, die erhaltenen Figuren mit denen der Beschreibung zu identifizieren. Auch verraten dieselben durch ihren Stil ihre Zusammengehörigkeit. Godl, der seit 1518 auch für die grossen Statuen an die Stelle Sesselschreibers trat, zeigt sich in seinen Arbeiten als ein Meister des Übergangsstils. Seine reifsten Werke sind jedoch schon unter dem befreienden Einfluss der Renaissance entstanden und erscheinen durch ihre ungezwungene Stellung und natürliche Belebung den von Sesselschreiber herrührenden Statuen weit überlegen. Die kleinen Figuren besitzen z. T. dieselben Vorzüge in noch höherem Grade. Unter ihnen aber sind noch ein paar weibliche Heiligengestalten viel strenger gehalten, und diese stehen im Typus

der Köpfe mit den charakteristischen länglichen Augenlidern und der langgezogenen Hände, sowie auch in der noch stark gotisierenden Gewandbehandlung der Madonna von S. Sebald ausserordentlich nahe. Man könnte versucht sein, die letztere für ein Frühwerk des Meisters zu halten, sie lässt sich aber annähernd datieren, da am Sockel das Wappen des Stifters Melchior Pfinzing, Probstes zu S. Sebald und zu S. Alban in Mainz, die Embleme beider Kirchen vereinigt zeigt, was auf die Zeit seiner gleichzeitigen Zugehörigkeit zu diesen (1518–21) hinweist. Da Godl 1520 in Augsburg und 1521 in Worms war, um beim kaiserlichen Hof neue Gelder für die Arbeit am Denkmal flüssig zu machen, dürfte die Madonna damals während eines vorübergehenden Aufenthaltes in Nürnberg entstanden sein.

Als zweiter gab Herr Dr. *Friedlander* eine kritische Erörterung der neuesten Beiträge ›zur Eyckforschung‹. Von diesen zielen die Untersuchungen Seeck's (Abhandl. d. kgl. Ges. zu Gött.) und Weel's (Zeitschr. f. bild. K.) darauf hin, aus dem einschlägigen Bildermaterial die Persönlichkeit Hubert van Eyck's klarer herauszuarbeiten, als man sie bis dahin allein auf Grund des Genter Altars zu erfassen vermochte. Die Grundvoraussetzung Seeck's, dass Hubert nicht schreiben konnte, ruht jedoch auf ganz unsicherer Grundlage, denn die zum Beweise angezogene Inschrift des Berliner Kreuzigungsbildes ist wohl nur durch einen Restaurator unleserlich wiederhergestellt. Die stilkritischen Bestimmungen beider Forscher vermengen Werke ganz verschiedener Meister miteinander, und Seeck's scharfe Zergliederung des Genter Altars erscheint wenig überzeugend und vielfach geradezu irrig. Auch die Arbeit von K. Voll über ›die Werke des Jan van Eyck‹ erbringt keine durchschlagenden stilistischen Nachweise, bietet aber eine verdienstliche Würdigung der ganzen Kunstweise Jan's. Nur ist der Verfasser zu sehr geneigt, allgemeine Werturteile über die beglaubigten und von ihm anerkannten Werke des Künstlers als spezifische Kriterien zu verwerten. Vielfach hebt er als charakteristisch hervor, was nur allgemeine Stileigentümlichkeiten der ganzen Zeit sind. Davon abgesehen, kann man seiner Beurteilung der signierten Werke (1. Kap.) meist zustimmen. Dagegen erlaubt die Inschrift des Genter Altars entschieden nicht, den Anteil Hubert's an diesem Werk auf ein so geringes Mass herabzudrücken, wie Voll es, gestützt auf eine sehr fragwürdige und durch den Erhaltungszustand der Stelle keineswegs gerechtfertigte Emendation ihres Textes (frater statt in arte) unternimmt (II. Kap.). Die Zeitbestimmungen, welche Voll für die unsignierten, aber von ihm mit Recht Jan zugewiesenen Bilder, vorschlägt (III. Kap.), sind nicht zwingend. Überhaupt ist die Entwicklung des Künstlers während der Zeit von 1432 (Genter Altar) und 1439 (letzte Werke) nur zum Teil, insofern die Zunahme einer gewissen Leichtigkeit und Freiheit seines Schaffens wohl mit Recht behauptet wird, zutreffend aufgefasst, während von einer Entwicklung seiner Raumanschauung in dieser kurzen Zeitspanne nicht die Rede sein kann. Voll's Widerspruch gegen eine Reihe gangbarer Zuschreibungen (Kap. IV) schreckt auch vor signierten Bildern nicht zurück. Aber nur in Betreff des Berliner Christusbildes, das kein erstklassiges Werk darstellt, z. T. freilich stark restauriert ist, könnte er damit Recht haben, dass die Inschrift nach einer echten kopiert ist. Die Einwendungen gegen das Londoner Bildnis mit dem Turban und dessen Inschrift verdienen kaum ernsthafte Berücksichtigung, und das Porträt des Leuw in Wien ist keinesfalls eine Fälschung und auch schwerlich alte Kopie, sondern nur sichtlich stark übermalt. Ebensowenig lässt sich der gegen einige unsignierte Bilder, zu denen sogar der Mann mit den Nelken zählt, ausgesprochene Zweifel aufrecht erhalten. Den absprechenden Urteilen Voll's steht nirgends eine ergänzende positive Zuweisung an einen andern Meister zur Seite.

O. W.

Dresden. Die hiesige Secession hat sich am 28. Dezember aufgelöst, und ihre Mitglieder sind friedlich wieder in die Kunstgenossenschaft zurückgekehrt. -r-

München. Hier ist das neue Jahrhundert in der Künstlerschaft mit einem Krach eingeleitet worden. *Lenbach* hat sein *Amt als Vorsitzender der Kunstgenossenschaft niedergelegt* und eine Anzahl hervorragender Künstler hat, seinem Beispiele folgend, ihren Austritt erklärt. Sie haben folgendes Rundschreiben versandt:

›Als wir den Künstlerhaus-Verein begründen halfen, war es unser Ziel, einen neutralen Boden zu schaffen, auf dem sich die gesamte Künstlerschaft Münchens in vornehmer, durch künstlerische Mitte gehobener Geselligkeit mit den Kunstfreunden zusammenfinden könnte. Wir wussten, dass diese Absicht dem Geist der Stifter entsprach, die in so edler und grossmütiger Weise der Künstlerschaft halfen, sich ein eigenes Heim zu errichten. Wir waren der festen Überzeugung, dass dieses hohe Ziel nur zu erreichen sei, wenn der Verein, den Intentionen der Stifter entsprechend, aus der engen Abhängigkeit von der Künstler-Genossenschaft losgelöst, sich frei regen und sich selbst seine Satzungen aufstellen darf.

Die Mehrheit der letzten Generalversammlungen hat unsere Pläne nicht gebilligt; sie hat unsern Vorschlag, eine gütliche Einigung zwischen Genossenschaft und Künstlerhaus-Verein zu versuchen, in schroffer Weise abgelehnt und uns unzweideutig gezeigt, dass wir ihr Vertrauen nicht mehr besitzen. Wir bleiben bei der Ueberzeugung, dass nur auf dem von uns vorgeschlagenen Wege das Künstlerhaus mit blühendem Leben zu erfüllen sei. Wir lehnen die Verantwortung dafür ab, den Verein nach dem Willen der Mehrheit zu leiten — und legen unser Amt als Mitglieder des Ausschusses nieder.

Wir hatten gehofft, den ausserordentlichen Mitgliedern für die grossen Opfer, die sie der Sache des Künstlerhauses gebracht haben, einigen Ersatz zu bieten in den Veranstaltungen, die wir ihnen vorführen wollten. Es ist uns nun unmöglich geworden, unsere Pläne auszugestalten.

Wir danken den ausserordentlichen Mitgliedern ganz besonders für ihre thatkräftige Förderung, ohne die das Künstlerhaus nicht hätte erstehen können. Wir danken ihnen für die bereitwillige Unterstützung, die es uns ermöglicht, bei unserem Rücktritt die Finanzlage des Vereins als eine durchaus geordnete zu hinterlassen.‹

Unterzeichnet sind: F. v. Lenbach, G. von Seidl, Benno Becker, Emanuel Seidl, O. Proebst, W. v. Borscht, F. A. v. Kaulbach, M. Graf v. Moy, W. v. Rümann, R. v. Seitz, F. v. Uhde.

Lenbach soll, erbittert über die starke Strömung, die gegen ihn hervorgetreten ist, die Absicht geäussert haben, München zu verlassen und nach Berlin oder Wien überzusiedeln. Weiter hat die Secession eine Eingabe an den Magistrat gemacht, in der sie darüber Beschwerde führt, dass ihre Mitglieder, um sich des Künstlerhauses zu erfreuen, nicht wie die Mitglieder der Genossenschaft 3 M., sondern 15 M. Jahresbeitrag zahlen müssen. Daraufhin hat die Stadtgemeinde München dem Künstlerhaus-Verein mitgeteilt, dass die Statuten des Vereins nicht mit den Vereinbarungen und Bedingungen übereinstimmen, die s. Zt. die Stadt an die Hergabe des Grundstückes und der 150000 M. zur Unterstützung des Baues geknüpft hat. Sollte das nicht geändert werden, so würde die Stadt auf Herausgabe der Summe und Entschädigung für das Grundstück bestehen. §

VERMISCHTES

Berlin. Das Königliche *Kunstgewerbe-Museum*, Prinz Albrechtstrasse 7, veranstaltet in den Monaten Januar bis März 1901 die nachstehenden *öffentlichen Vorträge:*

a) *Die Schmiedekunst.* Direktorial-Assistent Dr. *Adolf Brüning.* 10 Vorträge, Montag abends $8^1/_2$–$9^1/_2$ Uhr. Beginn: Montag den 7. Januar 1901.

b) *Die Aufgaben der Wohnungskunst (für Tapezirer und Dekorateure).* Direktor Dr. *Peter Jessen.* 10 Vorträge. Dienstag abends $8^1/_2$–$9^1/_2$ Uhr. Beginn: Dienstag den 8. Januar 1901.

c) *Der künstlerische Bucheinband in alter und neuer Zeit.* Direktorial-Assistent Dr. *Jean Loubier.* 6 Vorträge, Donnerstag abends $8^1/_2$–$9^1/_2$ Uhr. Beginn: Donnerstag den 10. Januar 1901.

Die Vorträge finden im Hörsaal des Museums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittels des elektrischen Bildwerfers erläutert. — Der Zutritt ist unentgeltlich.

Dresden. Eine Reihe hiesiger, meist wenig bekannter »Akademischer Bildhauer« haben eine Eingabe an Rat und Stadtverordnete von Dresden gerichtet, in welcher sie gegen weitere Verwendung beträchtlicher öffentlicher Mittel zum Ankauf von Werken ausländischer Plastik Verwahrung einlegen. Sie sprechen auch ihr Missfallen darüber aus, dass Kunstgelehrte »durch unaufhörliche Propaganda die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und des Publikums in einer Weise auf die ausländische Plastik lenken, die nicht mehr länger so weitergehen kann. Immer aufs neue fliessen bedeutende Beträge für fremde Kunst ins Ausland; immer aufs neue wird in der Presse und in öffentlichen Vorträgen das Lob französischer und belgischer Plastik verbreitet, und immer aufs neue werden Werke nach Dresden gezogen, die glänzenderen Kunstverhältnissen ihre Existenz verdanken, als sie bei uns vorläufig möglich sind, die darum auf der heimischen Kunst mehr lasten, als ihr Vorbilder sein können. Die ununterbrochen von Seiten der Kunstgelehrten herbeigebrachten sogenannten Anregungen drohen in Beunruhigungen auszuarten für die heimische Kunst, indem sie immer neue — deutscher Anschauungsweise im Grunde fremde Ideale hinstellen. Die Vergangenheit zeigt, dass das deutsche Volk an künstlerischer Begabung hinter keinem andern zurücksteht. Wenn zu Zeiten ein Nachlassen künstlerischer Kraft in die Erscheinung getreten war, so ist nicht nationale Unzulänglichkeit Ursache hiervon, die fortdauernd bei fremden Völkern künstlerische Anleihen aufnehmen müsste, sondern es waren andere Verhältnisse, welche die Entwickelung der vorhandenen Keime hinderten. Vor allem ist keine Kunst jemals zur Blüte gelangt, wo nicht reichliche Kauflust und Kaufkraft den Künstlern die Möglichkeit regen Schaffens gewährten, und wo nicht die Teilnahme der Berufenen sich auf die heimische Produktion konzentrierte.« Diese Eingabe ist von den Vorständen der Dresdner Kunstgenossenschaft, des Dresdner Architektenvereins und des Dresdner Kunstgewerbevereins mit unterzeichnet und im »Dresdner Anzeiger« veröffentlicht worden.

Darauf hat Geheimrat *Georg Treu*, gegen dessen Thätigkeit als Ausschussmitglied für die bevorstehende internationale Kunstausstellung, als Sammlungsvorstand, als Redner und als Lehrer sich die Eingabe hauptsächlich richtet, in einer anderen Dresdner Zeitung erwidert: Der Ankauf eines Abgusses von Bartholomé's Monument aux Morts für 10000 M. sei die erste Aufwendung, welche die städtische Verwaltung für ausländische Bildhauerei gemacht habe. Weitere ausländische Erwerbungen für die Ausstellung und in der Ausstellung seien nicht beabsichtigt. Die Klagen über unverhältnismässige Bevorzugung ausländischer Bildhauerei seien auch sonst nicht berechtigt.

»Die Thatsache einer hohen Blüte französischer und belgischer Kunst«, fährt Treu fort, »lässt sich nun einmal nicht aus der Welt schaffen. Ebenso die andere, dass diese Blüte bald zu welken beginnt, und dass zumal die eben geschlossene Pariser Weltausstellung eine der letzten Gelegenheiten dargeboten haben dürfte, sich deren Früchte für einen mässigen Preis, wie sie unsere Sammlung nur zahlen kann, zu sichern. Diese Gelegenheit ungenutzt vorübergehen zu lassen, wäre für einen Vorstand unserer Skulpturensammlung eine Pflichtwidrigkeit gewesen. Eine noch grössere freilich wäre es, wenn er es überhaupt versäumt hätte, die grossen Neuerungen, Wandlungen und Erfolge der französischen und belgischen Bildhauerei hier zur Anschauung zu bringen. Die Eingabe spricht zwar von diesen Bestrebungen ziemlich wegwerfend, als von »sogenannten Anregungen der Kunstgelehrten«. Ich vertraue aber, dass hierüber von anderen Seiten gerechter geurteilt werde. . . .

Die Aufstellung eines einheimischen Werkes in einem Museum, und noch dazu im Gipsabguss — zu mehr reichen die Mittel unserer Sammlung nur in den seltensten Fällen hin — bleibt doch immer nur ein Notbehelf. Unserer heimischen Bildhauerei wünschte ich vielmehr den Platz mitten im Leben, im Freien, in öffentlichen Gebäuden . . .

Was unserer heimischen Bildhauerei fehlt, ist nicht so sehr die Bestellung von monumentalen und dekorativen Skulpturen, als vielmehr die Möglichkeit, solche Bildhauerwerke, welche der frei schaffenden künstlerischen Phantasie gelungen sind, in dauerndem Erz oder Marmor auszuführen. Es fehlen ihr ferner Aufträge im Sinne einer intimeren Kabinetts- und Hauskunst. Dahin gehende Anträge bei unseren öffentlichen Gewalten einzubringen, dürfte sich in der That empfehlen. Hierbei zum Wohle unserer heimischen Kunst mitzuwirken, würde niemand glücklicher sein, als der Unterzeichnete.«

Von vorn herein eigentümlich berührt es bei der Eingabe der Bildhauer, dass diese sich über die Thätigkeit Treu's an einem Staatsinstitut und als Privatmann bei der Stadtverwaltung beklagen, welche ihm in keiner Weise übergeordnet ist. Noch eigenartiger ist es, dass zwei von den Unterzeichnern der Eingabe ihre Namen gemeinsam mit Treu, Rob. Diez und Gotthard Kuehl unter jene Eingabe gesetzt hatten, in welcher die Stadtverwaltung s. Z. um die Bewilligung der 10000 M. zum Ankauf ausländischer Werke geboten wurde. Geh. Rat Treu hat seine Erwiderung in sehr würdiger Weise gehalten, und so nehmen denn auch Dresdner Autoritäten auf dem Gebiet der Kunst wie Hofrat Cornelius Gurlitt und Prof. Paul Schumann durch öffentliche Erklärungen uneingeschränkt Partei für ihn und werfen den Bildhauern Undank vor, da nicht nur einzelne von ihnen persönlich durch Treu Förderung erfahren haben, sondern da dieser auch im allgemeinen ausserordentlich viel dazu beigetragen hat, der Bildhauerkunst in Dresden eine angesehene Stellung zu verschaffen und die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken. Auch die Stadtverwaltung kann keinerlei Vorwurf treffen, da, abgesehen von der Erwerbung eines Reliefs von Charpentier aus der Dr. Güntz-Stiftung, diese Aufwendung die erste derartige von ihrer Seite ist. Auch im übrigen können die Dresdner Bildhauer sich nicht über mangelnde Förderung durch die Stadtverwaltung beklagen. In den letzten 10 Jahren sind für Werke von Dresdner Bildhauern nicht weniger als 1164809 M. ausgegeben worden, so dass es keine deutsche Stadt giebt, in welchen aus den Mitteln der Stadt und städtischer Stiftungen soviel Geld für die lokale Plastik aufgewendet wird. *M. G. Z.*

Verschollene Zeichnungen.

Für die Geschichte der **Hohkönigsburg** bei Schlettstadt im Elsass wäre es vom höchsten Wert, **Abbildungen u. Grundrisse** wiederzufinden, die im Jahr 1560 im Auftrage der österreichischen Regierung zu Ensisheim der Maler Thomas Weber von Basel und Balthasar Puwmann von Ensisheim gefertigt haben. Nachdem die Nachforschungen an den in Betracht kommenden Instituten zu Innsbruck und Wien bisher kein Ergebnis gehabt haben, besteht die Vermutung, dass jene Stücke, darunter Konterfei der Burg von allen vier Enden, in eine Privatsammlung geraten sind.

Es wird dringlich gebeten, darnach Nachforschungen anzustellen und von einem eventuellen Funde dem K. Archiv-Direktor Professor Dr. **W. Wiegand** in Strassburg i. Els. Kenntnis geben zu wollen.

Inhalt: Die Düsseldorfer Aquarellausstellung. — Oysis †, Max Schmidt, Fabarius †. — Ausgrabungen in Rom. — VIII. Internat. Kunstausstellung im Glaspalast zu München; Wettbewerbe um ein Kriegerdenkmal für Danzig, ein Richard Wagner-Denkmal für Berlin, um Plakate. — Sitzungen der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin; Dresdner Secession. Künstlerstreit in München. — Vorträge im Kunstgewerbemuseum in Berlin. — Krankenkasse für Schüler der Dresdner Kunstgewerbeschule; Metropolitan-Museum in New York, die Erklärung der Dresdner Bildhauer und G. Treu's Antwort. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 13. 24. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ARNOLD BÖCKLIN

Der Schweizer Arnold Böcklin ist am 16. Januar in seinem Hause bei Florenz in den Armen seiner Gattin, einer Italienerin, gestorben. Nicht auf dem Boden des deutschen Reiches ist der Meister geboren, nur vorübergehend hat er dort gelebt, seine zweite Heimat war Italien geworden, und doch steht Alldeutschland trauernd an seiner Bahre und beklagt bei seinem Tode den Verlust eines seiner grössten Söhne.

Arnold Böcklin war ein Schweizer, und das hat er in der Eigenart seiner Kunst nie verleugnet. Am glücklichsten sprach es sich aus in der Art, wie er Germanisches und Romanisches miteinander zu vermählen wusste. Ähnlich hat ein anderer Sohn des Landes mit den drei Nationalitäten, Jakob Burckhardt, vermocht, der italienischen Kunst als Germane und doch mit vollem Verständnis gegenüber zu treten. Mit dem Boden seiner engeren Heimat soll und muss ein Künstler eng verwachsen sein. Aber seine Wurzeln sollen darüber hinausgreifen und sollen Nahrung saugen aus seinem grösseren Vaterlande, ja aus der Weltströmung seiner Zeit, dann wird die Pflanze seiner Kunst mächtig emporwachsen und sein gesamtes Volk überschatten. Albrecht Dürer war ein Nürnberger durch und durch, und doch ist er ein alldeutscher Künstler geworden; in Goethe verkennt man nicht den Franken vom unteren Main, und seine Dichtungen sind doch der höchste Ausdruck des gesamtdeutschen Wesens geworden.

Böcklin hat in seinen Gemälden nicht die deutsche, sondern die italienische Natur verherrlicht, aber er hat sie nicht mit den Augen und der Empfindung eines Italieners, sondern eines Deutschen gesehen. Der phantasievolle, romantisch beanlagte Schweizer wollte eine erträumte Phantasiewelt wiedergeben, und das glaubte er am besten zu vermögen in den Formen der südländischen Natur, die dem Nordländer als etwas Sonntägliches erscheint und die durch ihren grösseren Reichtum von selbst etwas festliches hat. Die spezifisch germanische Begabung für melodische Farbe, die in ihm so ausserordentlich stark war, glaubte ihr Genüge nur in den intensiveren koloristischen Elementen des Südens zu finden. Der Stimmungsgehalt, die Herzenswärme, der Märchenzauber, das Philosophisch-Gefühlvolle seiner Landschaften sind germanisch, und Böcklin berührt sich bei grosser Verschiedenheit doch in mehr als einem Punkte mit Rembrandt.

Es wird für immer denkwürdig sein, dass Böcklin Jahrzehnte lang unbeachtet blieb, ja, dass ihm auf seine Werke mit Spott und Hohn geantwortet wurde, dass es, als die Anerkennung kam, zuerst eine Gemeinde junger Männer war, die ihm, dem Alten und ewig Jungen, zujubelte, und zwar dass es jene Künstler waren, die nach Wahrheit riefen, nach Wahrheit um jeden Preis. Er, der Schöpfer einer Phantasiewelt, wurde vergöttert von den Künstlern, welche die traurigste, ödeste, nüchternste Wirklichkeit malten. Welch ein Beweis dafür, wie gross die in ihr selbst liegende Wahrheit seiner nur im Gedanken bestehenden Welt war. Veduten waren seine Landschaften, aber aus einem Lande, das der Fuss eines gewöhnlichen Sterblichen nie betreten hat, das nur dem Maler Böcklin bekannt war. Und diese Landschaften sind bevölkert mit Wesen, die ebenfalls keines Sterblichen Auge gesehen, die aber auch von unbezweifelbarer poetischer Wahrheit sind. Wie seine im Geist erschauten Landschaften am meisten unter allen Ländern an Italien erinnern, so sind seine Fabelwesen verwandt mit jenen, durch welche die Phantasie der Griechen die Natur bevölkerte. Während aber seine Landschaft Italien in dichterischer Verklärung zeigt, nähern sich andererseits seine Phantasiegeschöpfe mehr dem Natürlichen als die der Griechen, haben mehr tierisch-derbe Elemente als jene; es ist, als wollte der Maler das, was er der Landschaft an unmittelbarer Wiedergabe des Natürlichen und Alltäglichen genommen, hierdurch ersetzen, um aus beiden ein glaubhaftes Ganzes zu schaffen. Diese Wahrheit in seinen Schöpfungen verbürgt ihren dauernden Bestand, denn was wahr und echt empfunden ist, das geht, wie die Geschichte lehrt, nicht unter.

Um so mehr wird Böcklin's Ruhm bestehen, als er ein Pfadfinder gewesen ist. Nicht er hatte sich

verändert, als er anerkannt wurde, sondern die Zeit war anders geworden. In seinem Genie hatte sich der Umschwung des Zeitalters zu einer neuen Kunstauffassung so viel früher gezeigt als bei fast allen übrigen. Welche Stärke der Persönlichkeit gehörte dazu, sein Prinzip durch so viele und lange äussere Misserfolge festzuhalten! Eine Stärke der Persönlichkeit, welche sich auch darin offenbart, dass er alles von anderen Erlernte sofort selbständig aufnahm und weiter bildete. Er ist aus der romantischen Schule, im besonderen aus der Schirmer's, hervorgegangen, und doch wie weit ist er mit seinem männlich-kräftigen Empfinden von der meist süsslichen Sentimentalität jener entfernt. Wie Piloty nahm er von Gallait und de Biéfve das Prinzip vom Naturalismus der Farbe auf, und doch wie kleinlich und zufällig erscheint die stoffliche Wahrheit bei jenem im Vergleich zu seiner Naturwahrheit höherer Ordnung.

Mit dieser Stärke der künstlerischen Persönlichkeit verband er einen wahrhaft unerschöpflichen Reichtum im Ausdruck verschiedenster Empfindungen. Die Zartheit und Innigkeit der Liebe, die liebenswürdige, harmlose Schalkheit wusste er ebenso treffend auszudrücken wie das begehrlich Lüsterne, die wilde Freudigkeit des Kampfes, die Rachegier entfesselter Furien, die rasende Wut der Zerstörung. In seinen Gemälden spiegelt sich das stille Glück des Geniessens nicht weniger lebendig wie die brennende verzehrende Sehnsucht; ausgelassene Fröhlichkeit, tolle Lust, dröhnendes Gelächter finden wir darin, aber auch die Andacht des Eremiten mit Selbstkasteiung und Geisselung. Er malte das Idyllische ebenso gut wie das Feierliche und Erhabene, er verstand tändelnd oder monumental zu sein, den stillen Frieden und das Schreckhafte auszudrücken, er konnte tragisch und humoristisch sein. Seine Gemälde sind zuweilen nur ein anmutiges Spiel von Farbe und Licht, dann wieder tief philosophisch. Wie Wenigen war ihm die Poesie des nackten menschlichen Körpers aufgegangen. Er verstand mit gleicher Meisterschaft die entzückende Wonne des Frühlings, welcher die Flur mit unzähligen Blüten bestreut, die ruhige Klarheit des Sommers vorzuführen wie die lastende Schwüle des nahenden Gewitters, die tiefe Melancholie des Herbstes mit seinem Blätterfall und die unheimlichen Schauer der Winternacht mit tosendem Sturm. Das alles aber wurde noch übertroffen durch seine Darstellung des Wassers, dessen Sprudeln und Schäumen, dessen durchsichtige Klarheit und Tiefe, in Quellen und Bächen, in Teichen und Seen, im farbensatten südlichen Meer er geschildert hat wie kaum einer zuvor.

Böcklin's Kunst konnte und kann nicht Schule machen. So viele es auch versucht haben ihm in seiner Eigenart zu folgen, sie sind nichts als unselbständige Nachahmer geworden. Dennoch hat er der jüngeren Generation eine höchst wichtige Lehre hinterlassen; dass nämlich jeder Künstler seiner eigenen Individualität nachgehen, sowohl nach Inhalt wie nach Form aus ihr heraus seine Werke schaffen soll.

M. G. Z.

NEKROLOGE

Wien. Am 10. Januar starb hier der bekannte Medailleur *Karl Radnitzky*, 82 Jahre alt. Er wurde im Jahre 1855 als Professor für Kleinplastik, Ornamentik und Medailleurkunst an die Akademie der bildenden Künste berufen.

***

WETTBEWERBE

Breslau. Unter den zum Wettbewerb um das hiesige *Kaiser-Friedrich-Denkmal* sehr zahlreich eingegangenen Entwürfen wurde der von dem Bildhauer *Bodin*-Berlin geschaffene für die Ausführung bestimmt. -r-

Charlottenburg. Der Magistrat hat im Einverständnis mit dem Preisgericht beschlossen, keinen der preisgekrönten Entwürfe des *Kaiser-Friedrich-Denkmals* ausführen zu lassen, vielmehr nach endgültiger Regelung der Platzfrage einen engeren Wettbewerb zur Erlangung eines geeigneten Entwurfes auszuschreiben. -r-

Wien. In dem *Wettbewerb um das Strauss-Lanner-Denkmal* erhielten Bildhauer Franz Seifert und Architekt Robert Serley den I. Preis (2000 Kr.), Franz Vogl den II. Preis (1500 Kr.) und A. Bassler den III. Preis (1000 Kr.).

***

Düsseldorf. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat beschlossen, für das Giebelfeld über dem Hauptportale des im Bau begriffenen Kunstausstellungspalastes, welcher nach seiner Vollendung zunächst die deutsch-nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf 1902 aufzunehmen bestimmt ist, durch ein Werk der Bildhauerkunst zu schmücken und hat zu dem Zwecke einen Wettbewerb unter den in Düsseldorf ansässigen oder von dort gebürtigen Bildhauern eröffnet. Als Honorar für die Ausführung des Werkes, welches als Relief gedacht ist, sind 12 500 Mark ausgesetzt. Ausserdem sollen noch ein zweiter Preis von 1000 Mark und ein dritter Preis von 500 Mark zur Verteilung gelangen, während der erste Preis in der Übertragung der Arbeit bestehen wird.

Dresden. Zu dem s. Zt. hier erwähnten *Wettbewerb der Firma Robert Hoffmann* zur Erlangung von Entwürfen für einen *modernen Salon* waren 73 Arbeiten eingegangen. Den ersten Preis (1000 M.) erhielt Architekt Melichar-Wien, den zweiten (500 M.) Erich Kleinhempel-Dresden, den dritten (300 M.) Architekt Wittmann-Köln a. Rh. Zum Ankauf empfohlen wurde der Entwurf mit dem Kennwort Rumpelstilzchen; ehrenvolle Erwähnung fanden die Entwürfe Mut, Polysander, Zukunft, Klar und Rein. Herr Hoffmann behält sich den Entschluss über weitere Ankäufe bis 15. Januar nächsten Jahres vor und bittet die Herren Einsender, ihm die Entwürfe bis dahin zu überlassen. Der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Entwurf wird für die Internationale Kunstausstellung Dresden 1901 ausgeführt. -r-

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. Jetzt hat wie in der Akademie der Künste auch im *Verein Berliner Künstler ein Architekt das Amt des Vorsitzenden* inne. In der letzten Hauptversammlung wurden gewählt: zum I. Vorsitzenden: Baurat Heinrich Kayser; zum II. Vorsitzenden: Kupferstecher Louis Jacoby; zum I. Schriftführer Müller-Kurzwelly, zum II. Schriftführer auf besonderes Verlangen des Baurats Kayser ein *Mitglied der Secession*, und zwar der Maler Max Schlichting, zum Archivar Ludwig Manzel. Zu Schatzmeistern wurden Professor Dr. Hartzer und der Maler Bombach wiedergewählt. -r-

Dresden. Bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Bestehens der Königl. Kunstgewerbeschule wurden von seiten des Dresdner Kunstgewerbevereins 1000 M. bewilligt, um als Grundstock für eine *Krankenkasse für Kunstgewerbeschüler* zu dienen. Es sind ausserdem 2575,73 M., von Mitgliedern des Vereins gestiftet, hinzugekommen, so dass die Gesamtsumme sich auf 3575,73 M. erhöht hat. — Am 14. und 15. April 1901, Sonntag und Montag nach Ostern, findet in Hamburg der Delegiertentag des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine statt. Etwaige Wünsche bezw. Anträge seitens der Mitglieder sind schriftlich dem Vorstand bis 15. März 1901 einzusenden. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im *Kunstgewerbe-Museum* ist eine *Sonderausstellung* eröffnet, welche in allen Teilen auf der *Pariser Weltausstellung von 1900* beruht. Von ungewöhnlichem Glanze ist die Gruppe der *Prunkmöbel*, welche auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Kaisers für Paris angefertigt und jetzt hier ausgestellt ist. Dieselben sind bestimmt, eine Reihe neu eingerichteter Zimmer im Königlichen Schlosse auszustatten, sie zeigen die Kunsttischlerei verbunden mit Arbeit in Goldbronze, in einer unvergleichlichen Vollendung; zu den Möbeln kommt Gerät in Bronze und Silber, Kamine, Spiegel, Schreibtischgarnituren, Schmuckvasen, alles aus Berliner Werkstätten, von denen Zwiener, Borchmann, Preetz, Rohloff, Taubert an der Spitze stehen. Hier wie auch in Paris treten ergänzend hinzu die Gobelins von Ziesch, die Teppiche der vereinigten Smyrna-Fabriken; Prachtgeräte der königlichen Porzellanmanufaktur. Angeschlossen sind Bronzen, welche in den Werkstätten des Kunstgewerbe-Museums ausgeführt sind, meist nach Modellen von *Behrendt*, von *Rohloff* gegossen und ziseliert; ferner die grossen silbernen Kandelaber für den Reichstag von *Widemann*. Diese Gruppe von Prachtstücken, welche lediglich in Berlin gearbeitet sind, füllt die eine Hälfte des Lichthofes vollständig.

In der anderen Hälfte steht das grosse Musikmöbel für die königl. Hochschule nach Zeichnung von *Otto Eckmann*, ferner die sämtlichen *Ankäufe*, welche das Kunstgewerbe-Museum aus den dafür bewilligten Mitteln in Paris gemacht hat, Arbeiten in Edelmetall, darunter die Schmuckstücke von *Lalique* und *Falize*, Kunsttöpfereien mit den Figurengruppen von *Sèvres* an der Spitze, die Gläser von *Gallé* und *Tiffany*, Bronzen, Holzarbeiten, darunter die Intarsien von *Spindler*. Eine besonders reiche Gruppe bilden die Drucke und Bucheinbände.

Ueber den Bestand aller dieser Teile giebt ein den Besuchern eingehändigtes Verzeichnis genaue Auskunft.

Dresden. Die neuere Abteilung der kgl. Gemäldegalerie ist durch zwei namhafte Ankäufe bereichert worden. Durch Vermittelung der Firma Ernst Arnold, hier, gelangte eine stimmungsvolle Abendlandschaft des neuerdings nach Karlsruhe übergesiedelten Prof. Ludwig Dill in ihren Besitz.

Direkt aus Paris, wo das herrliche Bild eine der Zierden der „Centennale" auf der Weltausstellung war, stammt die andere Erwerbung. Es ist Puvis de Chavannes' wunderbare Fischerfamilie. Mit der Vertretung der ausserdeutschen neuen Kunst kann die Direktion der Gemäldegalerie leider nur recht langsam fortschreiten; um so willkommener ist es, wenn eine Neuerwerbung zugleich so einwandsfrei ist wie diese. Über Puvis kann man sich nicht mehr streiten; er steht wie Watts unter den Engländern, über den Meinungen der Parteien erhaben. Hat man doch mit Recht von ihm, als er noch lebte, gesagt, er sei der einzige Maler der Gegenwart, dem man eine grosse Wandfläche anvertrauen könne mit dem sichern Bewusstsein, er werde keine Geschmacklosigkeit begehen. Unsere „Fischerfamilie", die eine Allegorie auf die drei Lebensalter in sich birgt, ist die grosse erste Fassung des Bildes aus dem Jahre 1875, von dem der Meister einige Jahre später eine kleinere veränderte Wiederholung schuf. Sie leistet das höchste und schönste an dekorativer und monumentaler Vereinfachung von Farbe und Form. *H. W. S.*

Karlsruhe. Die Gemäldesammlung der Karlsruher *Kunsthalle* ist kurz vor Weihnachten um zwei hervorragende Neuerwerbungen: *Arnold Böcklin's* »Armut und Sorge« und *Ludwig Dill's* »Überschwemmtes Salbeifeld« bereichert worden, deren Bedeutung um so höher anzuschlagen ist, als Dill bis jetzt in der hiesigen Galerie nicht vertreten war. Gleichzeitig ist noch eine Landschaft von *Hoch* (München) angekauft worden, die in ihrer vornehmen Farbengebung und monumentalen Einfachheit dem Rahmen sich wohl einfügt und ein stetes Vorwärtsstreben des Künstlers nach reiferer und geistigerer Auffassung bekundet. Überhaupt sind in dem vergangenen Jahr, seit Hans Thoma die Direktion der hiesigen Kunstsammlungen übernommen hat, eine Reihe sehr fühlbarer Lücken ergänzt worden. Als im Frühjahr die Münchner Secession ihre Wanderausstellung von Donatello- und Velasquez-Reproduktionen nach Karlsruhe schickte, wurde eine Anzahl der vorzüglichen Nachbildungen Donatelloscher Skulpturen angekauft (u. a. die beiden Johannesstatuen, der hl. Georg, das Paduaner Kruzifix, die Thonbüste der Cecilia Gonzage) während bisher in der Abteilung für Gipsabgüsse die toskanische Frührenaissance, bis auf die Ghiberti'schen Bronzethüren, gefehlt hatte. *K. W.*

Paris. Vor zwei Monaten verkaufte der Direktor des kaiserlichen Museums in Tokio, Herr Fukutschi, dem Musée Guimet eine Anzahl Dokumente, die sich auf die Anfänge der japanischen Kunst beziehen. Herr Fukutschi bot seine Sammlung, die aus Photographien und Zeichnungen nach japanischen Kunstwerken aus dem 6. 10. Jahrhundert besteht, dem Louvre an, aber im Louvre hatte man kein Geld dafür, und auf ein Tauschgeschäft, wie es ihm vorgeschlagen wurde, wollte der Japaner nicht eingehen. Der Direktor der Sammlungen im Louvre bot ihm nämlich für seine Dokumente allerlei Photographien und Abgüsse, und Herr Fukutschi wollte Geld. Sehr hoch war seine Forderung indessen nicht, und das Musée Guimet kaufte ihm seine Abbildungen schliesslich für fünfhundert Franken ab. Vermutlich war das ganz gut bezahlt, denn die Japaner sind mindestens ebenso helle wie die Sachsen, und in der That stellte sich nach dem Ankaufe heraus, dass die meisten dieser Dokumente bereits in japanischen und englischen Werken über die japanische Kunst veröffentlicht worden waren und somit nur noch einen geringen Wert besassen. Indessen hat dieser Ankauf den willkommnen Anlass zu einer Reihe von Vorlesungen über die Anfänge der japanischen Kunst gegeben, deren erste der Konservator des Musée Guimet, Herr Deshayes, am 13. ds. Mts. nachmittags gehalten hat.

Das Musée Guimet ist eines jener kleinen Museen, die in Paris so zahlreich sind, privaten Schenkungen oder Legaten ihre Existenz verdanken und nur von solchen Leuten besucht werden, die sich mit dem hier speziell kultivierten Gebiet befassen. Das spezielle Gebiet des in der Nähe des Trocadero gelegenen Musée Guimet ist die asiatische Kunst, und ich glaube nicht, dass es in Europa eine vollständigere Sammlung japanischer, chinesischer und indischer Kunstwerke giebt, als sich hier vereinigt findet. Wer die Meisterwerke der japanischen und chinesischen Schnitzer, Töpfer und Schmiede studieren will, dürfte kaum irgendwo bessere Gelegenheit dazu finden als hier, und

wenn der Konservator des Museums ein boshafter Mensch wäre, so würde er — was übrigens alle Kunstfreunde ausserordentlich interessieren müsste — die Erzeugnisse unserer zeitgenössischen Kunsttöpfer neben den alten Arbeiten der Japaner und Chinesen aufstellen. Geschähe dies, so würde selbst dem unkundigsten Laien ein glänzendes Licht über die Herkunft unseres ›modernen‹ Kunsthandwerkes aufgehen, und wir würden vielleicht einsehen, dass es Thorheit ist, Völker ›civilisieren‹ zu wollen, die vor tausend Jahren schon Werke schufen, deren mehr oder weniger gelungene Nachahmungen uns heute in Entzücken versetzen. Um die durch die Ausstellung von Kunstwerken bewirkte demonstratio ad oculos noch eindringlicher zu machen und den Parisern die asiatische Kunst noch näher zu bringen, veranstaltet die Leitung des trefflichen Museums sonntägliche Vorlesungen bei freiem Eintritt, und diese Einrichtung benutzt der Konservator Deshayes augenblicklich, um die neue Erwerbung zu besprechen und über die Anfänge der japanischen Kunst zu berichten.

Während in Japan selber die Kunstgelehrten nicht minder eifrig ihrer Kulturgeschichte nachspüren wie wir selber der unsrigen, sind wir in Europa eigentlich nur sehr oberflächlich mit der japanischen Kunst vertraut. Diese Beobachtung machte ich auf der Weltausstellung im japanischen Pavillon, wo Arbeiten ausgestellt waren, deren Entstehungszeit sich über zwölf Jahrhunderte erstreckte und die trotzdem einem europäischen Auge kaum ein sie voneinander unterscheidendes Merkmal zeigen. Daran ist einzig unser Mangel an Vertrautheit mit der japanischen Kunst schuld. Wir wissen sehr wohl einen Botticelli von einem Burne-Jones, einen Rafael von einem Mengs und von einem Bouguereau zu unterscheiden, aber ich bezweifle sehr, dass dieser Unterschied ebenso deutlich für einen Japaner oder Chinesen ist, selbst wenn der betreffende Asiate ein gebildeter Mann und mit der Kunst seines eignen Landes innig vertraut ist. Ebenso geht es uns mit der japanischen Kunst: wo wir keinen Unterschied sehen, wissen die Japaner sehr wohl zu unterscheiden, und sie haben ihre Kunst ebenso hübsch in verschiedene Epochen eingeteilt, wie wir die unsrige. Um aber diese Einteilungen zu kennen und zu beherrschen, muss man mit der japanischen Kunst genauer Bescheid wissen, als dies in Europa möglich ist, denn selbst in unsern Museen, wie im Musée Guimet, ist auf diese von den japanischen Kunstgelehrten aufgestellten und gekennzeichneten Epochen keine Rücksicht genommen, sondern gemeiniglich sind sie nach dem Gegenstand, dem Material oder dem Orte der Herkunft geordnet.

Den japanischen Gelehrten zufolge haben wir es zunächst mit einer einheimischen Kunst zu thun, die etwa unserer germanischen Kunst entspricht. Dies ist die Kunst der Ainos, aber einige Forscher gehen noch weiter zurück bis zu dem sagenhaften Volke der Korobokurus, die man mit den Eskimos in Verbindung bringt. Ob die in roter Farbe auf die Sarkophage gemalten Ornamente, die das Musée Guimet jetzt photographiert besitzt, von den Ainos oder von ihren Vorgängern, den Korobokurus, herrühren, mögen die japanischen Professoren, die darüber annoch uneinig sind, unter sich ausmachen; sicher ist, dass wir uns hier wie auch bei den aus der gleichen Zeit — dem vierten Jahrhundert n. Chr. — stammenden Töpfereien im Anfange aller Kunst befinden. Ganz ähnliche Gestalten und Ornamente haben vor zweitausend Jahren unsere Vorfahren gezeichnet, geschnitten und gemeisselt und die Kunst der Australneger ist heute noch identisch mit dieser Ältermutter der japanischen Kunst, die sich in den rohen, unbeholfenen und barbarischen Uranfängen bewegt. Kreislinien, Spiralen, Dreiecke, schachbrettartig abwechselnde Quadrate, symmetrisch nebeneinander stehende krumme Haken und ähnliche einfache Kompositionen bestreiten die Hauptkosten dieser Ornamentierung, und von der späteren uns bekannten japanischen Kunst sind wir so weit entfernt wie bei den isländischen Runen von Thorwaldsen und Thaulow.

Die Japaner datieren ihre Kunstblüte von der Regierung der Kaiserin Suiko, die von 593—628 regierte, den Budhismus einführte und damit den vorher schon regen Einflüssen des nahen Festlandes bleibende Einwirkung verschaffte. Vorher schon hatte die japanische Kunst zunächst von Korea, weiterhin von China und, wie einige der Abbildungen lehren, auch von Indien Anregungen erhalten. Mit einem Schlage hören die naiven, kindlichen Arbeiten der Ainos und Korobokurus auf und werden durch weit vollkommenere Kunstwerke ersetzt. Was uns die hierauf bezüglichen Photographien des Musée Guimet sagen, haben wir während der Ausstellung weit eindringlicher im japanischen Pavillon gelernt, wo einige Statuen, Masken, Bronzefigürchen und Lackarbeiten aus dem siebenten und achten Jahrhundert den raffinierten Geschmack, die vollendete Meisterschaft der Technik und die religiöse Empfindung der alten japanischen Künstler bewiesen. Diese Arbeiten der Japaner gehören zu den grössten Meisterwerken aller Völker und Zeiten, und ich wüsste nicht, was man ihnen an zarter Empfindung, rührender Innigkeit und künstlerischer Vollendung an die Seite stellen könnte: es seien denn unsere niederdeutschen Meister vom 14. und 15. Jahrhundert. Die Japaner rechnen denn auch die Epochen Suiko, Teutschi und Schomu (724—748) — wie die Franzosen bezeichnen sie die Kunststile nach den Namen der Herrscher — als die höchste Blüte ihrer Kunst, die von da an auf eigenen Füssen steht, die fremden Anregungen selbständig verwertet und schnell zu höherer Vollendung gelangt, als es ihre indischen, koreanischen und chinesischen Lehrer je vermochten. Dieser Gang der japanischen Kunstgeschichte hat mit unserer eigenen grosse Ähnlichkeit, denn auch wir haben unsere eigentlich deutsche Volkskunst ganz aufgegeben und die fremde griechische und römische Kunst angenommen und ausgebildet, genau wie die Japaner dies mit der chinesischen thaten. Freilich hört damit der Vergleich auf, denn die Japaner haben die Kunst der Chinesen verfeinert und vervollkommnet, und das ist uns mit der griechischen wohl kaum so gut gelungen!

Karl Eugen Schmidt.

New York. Dem hiesigen *Metropolitan-Museum* hat der Sammler Dun eine Gemäldesammlung vermacht, die auf eine Million Mark geschätzt wird. Es sind Bilder der Schule von Fontainebleau darunter, so eine ›Ebene‹ von Th. Rousseau, die s. Z. mit 150000 Frcs., ein Daubigny, ›Der Sumpf‹, der mit 200000 Frcs., ein Corot, ›Landschaft‹, der mit 125000 Frcs. von Dun bezahlt worden war. Für einen Troyon, ›Hirt mit Schafen‹, hatte er 67500 Frcs., für eine andere Landschaft Daubigny's 90000 Frcs. gegeben. Gerôme, Bouguereau, Rosa Bonheur, ferner Joshua Reynolds und P. Potter sind in der grossartigen Sammlung gut vertreten. ∞

Wien. Die Gutenberg-Ausstellung der Wiener Hof-Bibliothek. Die Gutenberg-Ausstellung, welche durch mehr als ein Vierteljahr in dem herrlichen Grossen Saale der Wiener Hof-Bibliothek zu sehen war und einen so schönen Erfolg erzielte, bedeutet für das Institut — nach aussen und nach innen — eine Neuerung von allergrösster Wichtigkeit. Die gegenwärtige Direktion begann so, einem Zuge der Zeit folgend, dem grossen Publikum Einblick in die Schätze zu gewähren, welche bisher beinahe nur Fachleuten bekannt waren. Die erwähnte Veranstaltung soll nicht die einzige ihrer Art bleiben. Schon im nächsten

Frühjahr will man ihr eine Miniaturen-Ausstellung folgen lassen, und weiteres wird geplant. Sollte sich hierbei aber die Bibliothek im engeren Sinne des Wortes, die eigentliche *Bücher*sammlung, verhältnismässig bald erschöpfen — lassen sich doch Bücher, die in die Hand genommen und Seite für Seite gelesen werden wollen, nur von ganz wenigen Gesichtspunkten aus Bildern gleich zur Schau stellen —, so besitzt doch die Hof-Bibliothek eine Abteilung, die schon seit langem mehr umfasst, als der Name »Kupferstich-Kabinett« besagt, und deren Hauptaufgabe es ist, Kunstblätter zu sammeln. Diese aber kommen — sind sie doch nicht bloss dazu da, vom Fachmann kritisch untersucht zu werden, sondern auch dazu, als ewig lebendige Kunst unbefangen genossen zu werden — bereits unter Glas und Rahmen voll und ganz zur Geltung und verbürgen der Verwirklichung des Ausstellungsgedankens wenigstens insofern Dauer, als sie ja fortwährend durch Neuerwerbungen ergänzt werden. Und verdankt auch das Kupferstich-Kabinett der Wiener Hof-Bibliothek seinen Weltruf Blättern, die vergangenen Jahrhunderten angehören, so braucht es doch auch keinen Vergleich zu scheuen, wenn es gilt, einen Überblick über die Leistungen der graphischen Künste in der Gegenwart zu geben.

Der Kupferstich-Sammlung war auch auf der Gutenberg-Ausstellung eine Hauptrolle zugefallen. Zunächst erläuterte sie an der Hand einer stattlichen Reihe von Beispielen die Entwickelung des Verhältnisses von Bild und Schrift auf Holzschnitten des fünfzehnten Jahrhunderts. Da war zu verfolgen, wie auf den ältesten Holzschnitten das Bild der erklärenden Worte entraten zu können glaubt, wie man es aber bald für nötig erachtet, z. B. den Abdruck einer Heiligenfigur handschriftlich mit deren Namen zu versehen, wie man dann gleich der Zeichnung auch die Schrift in Holz schneidet, wie sich der Text immer mehr ausbreitet und das Bild zu seiner Illustration hinabdrückt, und wie zuletzt die Umwandelung des Tafeldruckes in den Typendruck die ganze Entwickelung beschliesst. An entsprechender Stelle war eine die wichtigsten Typen umfassende Auswahl von Blockbüchern eingeschaltet, und um auch ein Bild des übrigen Kunstdruckes jener Zeit zu geben, waren einige Kupferstiche, Schrotblätter, Weissschnitte und Teigdrucke ausgestellt, — alles immer mit besonderer Berücksichtigung der Schrift. Schloss letzterer Gesichtspunkt es von vornherein aus, die einzelnen Blätter in irgend welchen *kunsthistorischen* Zusammenhang zu bringen, wechselten demzufolge oft Werke, die echteste, edelste Kunst geschaffen hatte, mit rohen Handwerksarbeiten ab, so liess doch selbst diese Zusammenstellung den hohen Wert und die seltene Reichhaltigkeit erkennen, durch welche sich gerade die im Besitze der Hof-Bibliothek befindliche Sammlung von Holzschnitten des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet. — In nicht ganz organischer Verbindung mit allem übrigen und wegen Raummangels nur äusserst unvollständig boten sich die Maximilianea zur Schau. Gleichwohl bekam man auch hier, wenn man bloss den Blick von den beiden Proben der in Wasserfarben auf Pergament gemalten ersten Fassung des Triumphzuges zu den leider nur sehr spärlich ausgestellten Originalholzstöcken einzelner Maximilianea, oder von dem erst in jüngster Zeit erworbenen wunderbaren Holzschnitt-Porträt des »letzten Ritters« zu dem mit Glossen von des Kaisers eigener Hand versehenen Klebeband für die Probeabdrucke von den Holzschnitten zum Theuerdank schweifen liess, eine hinlängliche Vorstellung von den unvergleichlichen Schätzen, welche die Hof-Bibliothek aus naheliegenden Gründen gerade auf diesem Gebiete birgt.

Die gegenwärtige Direktion gab schon zu wiederholten Malen und bei den verschiedensten Gelegenheiten Beweise von Zielbewusstsein und Energie; sie that es auch, als sie allen Hindernissen zum Trotz, die zum Teile sogar im eigenen Hause zu überwinden waren, die Gutenberg-Ausstellung zustande brachte. Möge es ihr auch gelingen, die bereits seit Jahren geplante, sogar schon in Angriff genommene, infolge widriger Umstände aber wieder ins Stocken geratene Vergrösserung des Kupferstich-Kabinetts endlich zu einem befriedigenden Abschluss zu bringen! Diese ist zwar zunächst und hauptsächlich ein Erfordernis der dringend nötigen Neuadjustierung mindestens der kostbarsten Blätter (auf wie wenig zweckentsprechende Weise diese ebenso wie andere noch von altersher aufbewahrt sind, ist allen Besuchern der Sammlung wohl bekannt); auf der Vergrösserung des Kupferstich-Kabinetts beruht aber auch die Möglichkeit, Kunstblätter-Ausstellungen zu veranstalten. Für diese ist nämlich der grosse Saal, sonst ein Ausstellungsraum, der seinesgleichen sucht, aus rein praktischen Gründen nicht geeignet, sie müssen im Kabinett selbst stattfinden, und dies ist bei den derzeitigen beschränkten Verhältnissen völlig ausgeschlossen. Wie sehr aber gerade die Kupferstich-Sammlung mitzuhelfen berufen ist, dass der schöne Gedanke der Direktion: durch Ausstellungen die weitesten Kreise mit den ihr anvertrauten Schätzen bekannt zu machen, zur That werde, das wurde bereits oben anzudeuten versucht.

Berlin. Engländer und Schotten sind es, die augenblicklich den Glanzpunkt einer vortrefflichen Ausstellung bei *Ed. Schulte* bilden. Allen voran muss *James Guthrie*-Glasgow erwähnt werden. Die Porträts, die er diesmal zeigt, sind durchweg Meisterwerke in jeder Hinsicht. Der Hauptwert ist offenbar auch hier, wie wir es sonst an neueren englischen Bildnissen gewohnt sind, auf die harmonische Gesamttönung gelegt. Ruhe und nochmals Ruhe ist das Ziel gewesen, dem Guthrie in diesen Arbeiten zugestrebt, und das er erreicht hat. Die Gestalt des Dargestellten ist vollständig verschmolzen mit seiner Umgebung, aber mit grösster Feinheit ist sie dennoch zugleich malerisch und lebensvoll hervorgehoben. Kraftvolle, ja, man kann sagen: monumentale Auffassung offenbart der Künstler in dem Bilde eines älteren, vornehmen Mannes, des Alexander Osborne; er giebt in diesem Bilde eine Charakterschilderung, wie man sie nur von den grössten Meistern der Malerei gewohnt ist. Ein echter Brite im übrigen, von einem echten Briten gemalt! — Und dann welche mächtige Kunst in dieser »Dame in Grau«! Wie einfach und gross zugleich auch hier die Auffassung, wie wundervoll lebendig Haltung und Ausdruck der Dargestellten, welche überaus malerische Wirkung bei grösster Schlichtheit und Abrundung des Gesamttons! Derartige Perlen englischer Kunst haben wir lange nicht gesehen; zu solcher Vollendung freilich, wie in diesen beiden Bildern, erhebt sich auch Guthrie in den übrigen nicht ganz, die er hier noch ausstellt. Immerhin ragen auch die Porträts des Mr. Edwyn Sandys-Dawes und der Miss Hamilton weit über das empor, was selbst Walton uns im Durchschnitt bot, weit auch über das, was andere seiner Landsleute diesmal an Bildnissen geschickt haben. *Harrington Mann* giebt immerhin in seinem Porträt dreier spielender Kinder eine ebenfalls sehr reizvolle Arbeit, allein das Bild des in schottische Tracht gekleideten Marquis of Graham erscheint ziemlich unbedeutend. Besser, lebensvoller und frischer ist »das Fischermädchen«; allzu kräftige Farben aber vermag Mann gar nicht zu bewältigen, das beweist besonders seine Darstellung aus dem »Hyde-Park«. —

Englisch angehaucht ist die Kunst des in Hannover geborenen *Ernst Oppler;* aber ganz vermag er seine deutsche Herkunft nicht zu verleugnen; es haftet seinen Bildern etwas mehr körperliches, festeres, solideres an. Und man

merkt es, wenn man selbst seine duftigsten, anglisierenden Arbeiten, wie das »Miniaturbild« oder das grosse »Musik« mit den kleinen Schilderungen aus Holland vergleicht, dass dies seiner deutschen Natur näher liegt. Wie fein, wie lebendig, wie intim und stimmungsvoll sind diese Arbeiten, von denen die »Näherin«, die »Küche« und der »Brief« besonders hervorgehoben seien. *James Whiteland Hamilton* hat wieder eine Reihe von Landschaften gesandt, Landschaften, in denen er bedeutender und energischer erscheint, als in denen, die er im Vorjahre bei Schulte ausstellte und die man sonst von ihm kennt. Er betont die Farbe viel mehr, ganz besonders in dem »Dorf an der Nordsee« und der »Alten Mühle«, während der »Fischerhafen« sich mehr seiner alten Malweise nähert. Noch farbiger aber als jene ist der »Farmteich« und der »Bauernhof«, und ich möchte glauben, dass der englischen Landschaftsmalerei ein solches kräftigeres Betonen der Farbe durchaus zum Vorteil gereichen würde. Das ewige Dämmern, das schliesslich schon beinahe zur Manier geworden ist, wirkte zuletzt ebenso langweilig wie unnatürlich. Hamilton hat, obwohl auch hier noch eine gewisse Schüchternheit sich zeigt, seinen Landsleuten bewiesen, dass ein wenig mehr Mut im Sehen und in der Wiedergabe der Farbe weder der Feinheit noch der Ruhe des Gesamtbildes Schaden zu thun braucht. *Harold Speed's* »Vorfrühling« z. B. ist eine wundervoll ausgeglichene Malerei, aber die Natur ist denn doch tausendmal frischer. So möchte sie freilich wohl aussehen, wenn man sie selbst in ein dämmeriges Zimmer bringen könnte. —

In krassem Gegensatz zu diesen Landschaften stehen die des Norwegers *Thorolf Holmboe*. Er liebt kraftvolle, wuchtige Farbenwirkungen, und zuweilen gelingt es ihm, den Beschauer in den Bannkreis seiner Empfindung und Stimmung zu zwingen. In keiner Arbeit so sehr, wie in der von Grösse getragenen »Julnacht« und in dem machtvollen Nachtbilde »Aufziehendes Gewitter«! Wohl ist sein »Herbstabend im Wald«, in dem die Beleuchtung der Baumkronen gut abgewogen ist gegen das Dunkel der unteren Stämme, wohl ist auch die farbenschwere Landschaft mit dem Berge im Hintergrund und vor allem noch das gespenstische Seestück »Drei Seevögel« von grosser malerischer und poetischer Kraft, aber so *reif*, wie in jenen beiden Werken, erscheint der Maler, wie gesagt, nirgends. Manche seiner Bilder können nur eine äusserliche, flüchtige Wirkung erzielen.

Noch erfreut eine ganze Reihe trefflicher Arbeiten deutscher Maler bei Schulte. *Julius Exter* freilich, der stark hin und her zu schwanken scheint, kann durch seine grossen Bilder einen starken, nachhaltigen Eindruck nicht erzielen. Seine »Bauern von Übersee« bieten zwar farbig manches Interessante, sind auch breit und frisch erfasst und gezeichnet, aber nach allen Richtungen hin zeigt sich eine Übertreibung, die abstösst und den Eindruck künstlerischer Leere erweckt. Das ist auch bei dem allzu schweren »Heimtrieb« der Fall, nicht minder in dem grossen Bilde, das eine beim Baden im Wald überraschte Schaar von Nymphen darstellt. Immerhin hat es, ebenso wie das Triptychon »Weihnachten«, manches recht Gute. Das beste der Exter'schen Bilder ist jedenfalls das Bildnis des Künstlers und seiner Frau, das bedeutende Auffassung und kräftige Technik bekundet.

Einfache, eindrucksvolle frische Malereien hat *Matthias Schiestl*-München ausgestellt. »Abendandacht«, der »Verlorene Sohn«, und besonders die »Landschaft« verdienen Beachtung. *Gertrud Staats* sandte einen stimmungsvollen »Abend in Dachau«, *Rossmann* verschiedene von grossem Empfinden zeugende Landschaften, unter denen besonders die »Frühlingsstimmung« Erwähnung verdient. *Paula Monze's* Arbeiten haben etwas langweiliges, die erstrebte Stimmung fehlt auch dem Intérieur des Bildes »Goldene Hochzeit« ganz! Die Kraft hat nicht gereicht! *Theodor Hagen*-Weimar endlich hat zwei recht frische, lichterfüllte Schilderungen von der Ilm und aus dem Weimarischen Park gesandt, in denen eine Verwandtschaft mit den allerdings ungleich höher stehenden Bildern Gleichen-Russwurms unverkennbar ist. — *P. W.*

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Dem B. B. C. wird aus *Paris* geschrieben: Die Bewunderung aller Kenner erregt hier seit kurzem ein prächtig geschnitzter Gemälderahmen, den ein Pariser Kunsthändler unlängst für zehntausend Francs in seinen Besitz brachte. Dieses Kunstobjekt gehörte ursprünglich zu einem Porträt Ludwig XVI., mit dem zusammen es in einem Saal des Rathauses von Orange im Departement Vaucluse prangte. Während der Revolution wurde es aus der »Mairie« entfernt und von einer der ersten Aristokratenfamilien des durch seine Denkmäler aus der Römerzeit berühmten Städtchens in Verwahrung genommen. Im Jahre 1815 brachte man es wieder an seinen früheren Platz zurück und es umrahmte dann nacheinander die Bildnisse der Könige Ludwig XVIII., Karl X. und Ludwig Philipp. Zur Zeit der Februarrevolution 1848 riss der Pöbel das Porträt in Fetzen und nur wie durch ein Wunder entging der wertvolle Rahmen der Zerstörungswut. Einer der Municipalräte von Orange suchte kürzlich in den Dachkammern des Rathausgebäudes nach einem Dokumentenbündel. Dabei fiel ihm der verstaubte alte Bilderrahmen in die Hände. Er ahnte nicht, dass er es mit einem Gegenstand von historischer Berühmtheit zu thun hatte, doch erkannte er sofort, dass der eine Guirlande mit Rosen darstellende, mit dem Wappen der Stadt verzierte Rahmen einen nicht geringen Kunstwert haben müsse. Ein Kunsthändler, dem er seinen Fund zeigte, bot ihm 50 Francs dafür. Der Stadtrat erklärte, den Rahmen nicht unter 500 Francs fortzugeben. Dann kam ein anderer Händler, der aus freien Stücken 1500 Francs zahlen wollte. Man war noch nicht einig geworden, als ein Raritätenliebhaber aus Avignon auf der Stelle 3000 Franks offerierte. Nun mischte sich der Präfekt in die Angelegenheit und ordnete die Versteigerung des vielbegehrten Rahmens an. Zwölf Kauflustige erschienen, darunter drei Kunsthändler aus der Hauptstadt. Derselbe Mann, der dem Ratsherrn zuerst 50 Francs geboten hatte, erstand das Wertobjekt für 5500 Francs. Noch am selben Tage verkaufte er den Rahmen an den zu spät zur Auktion eingetroffenen Vertreter einer bekannten Pariser Kunstfirma für 10000 Francs. -r-

Von einem *bedenklichen Rückgang der hiesigen Bilderpreise* gab eine im Hotel Drouot stattfindende Versteigerung einer Brüsseler Gemäldesammlung Zeugnis. So wurden für zwei Courbets, »Welle« und »Weg im Walde«, beides treffliche Werke, statt der geforderten 8000 bezw. 2500 Frcs. nur 6250 und 950 Frcs., für Millet's Pastell »Die Wassermühle«, statt 25000 nur 15000 Frcs. gezahlt. Eine »Eiche« von Rousseau, Motiv aus den Schluchten von Apremont, Wetterstimmung, die einst 55000 Frcs. gekostet hatte, erzielte — 16500 Frcs., und ein »Sonnenuntergang im Wald« von Rousseau brachte statt 10000 Frcs. 5000 Frcs. Auch die übrigen Preise waren ungeahnt niedrig. Corot's »Karren« und »Windstoss« sollten 15000 bezw. 18000 Frcs. bringen, gingen aber für 12100 bezw. 12000 Frcs. weg, und Fromentin's »Karawane« erzielte statt 3000 nur 1100 Frcs. Weiter wurde bezahlt für die »Hirtin« von Ch. Jacque 5200 und die »Rückkehr der

Herde« desselben Künstlers 1200 Frcs., für Alfred Stevens »Die Witwe« 1950 Frcs., Isabey »Versuchung des hl. Antonius« 1020 Frcs., Roybet »Edelmann« 5000 Frcs., »Trinker« 4600 Frcs., für zwei grosse Bilder von Ziem 6150 und 5000 Frcs. Der einzige, bei dem die Forderung überschritten wurde, war Meissonier. Die »Schildwache«, ein einfaches kleines Aquarell, das mit 2500 Frcs. angesetzt war, erzielte 5100 Frcs. und ein prächtiges Männerporträt im Stile Rembrandt's, das Bol oder Nicolas Maes zugeschrieben wird, wurde von dem Brüsseler Museum für 20 500 Frcs. erstanden. □

Paris. Der Gesamterlös aus der Versteigerung der Kunstsammlungen der verstorbenen Gräfin *Clermont Commerre* beläuft sich auf 264,303 Frcs. Von den prächtigen Möbeln, die am Donnerstag im Hotel Drouot verkauft wurden, erzielten besonders hohe Preise ein Sekretär aus der Zeit Louis XVI. mit dem Stempel des berühmten Kunsttischlers C. C. Saunier (19 500 Frcs.) zwei kleine Schränke der gleichen Epoche (11 000 Frcs.), zwei Glasschränke (9700 Frcs.), ein Cylinderbureau (5150 Frcs.) und zwei Buffets (9400 Frcs.). Von Bronzen brachten u. a. eine Stutzuhr, Stil Louis XVI. in Vasenform mit Lorbeergewinden, 5980 Frcs., ein Paar ciselierte und vergoldete Feuerböcke, die Gouthières zugeschrieben werden, 7700 Frcs., eine Stutzuhr in Leierform 2380 Frcs. u. s. w. — Bei der Versteigerung des Nachlasses eines Münzensammlers aus Rouen, Herrn *Ch. Lormier*, erzielte eine silberne Medaille, die unter Karl VII. zur Erinnerung an die Vertreibung der Engländer aus Frankreich geprägt worden war und die das französische Wappenschild zwischen zwei blühenden Rosensträuchern auf der Vorder- und einen Lilienkranz mit vier Kronen auf der Rückseite aufweist, 1010 Frcs. und eine andere ähnliche Medaille aus vergoldetem Silber 720 Frcs. Diese beiden Medaillen sind von ganz besonderem Interesse, da sie zu den allerersten Werken der Medaillen-Prägekunst in Frankreich gehören und vorzüglich erhalten sind.

VERMISCHTES

Venedig. Wie es scheint, ist das Projekt der zweiten Venedig mit dem Festlande verbindenden *Brücke* von der Bildfläche verschwunden. Die zur Begutachtung des Projekts eingesetzte technische Kommission hat sich gegen dasselbe ausgesprochen. Der Bürgermeister Venedigs, Graf Grimani, hatte seinerzeit versprochen, dass von dieser Begutachtung die weiteren Schritte abhängig sein sollten. Der Abgeordnete und Akademiepräsident Molmenti begrüsste bereits in der Kommunalsitzung vom 4. Dezember freudig die Entscheidung der technischen Kommission und das Projekt als endgültig begraben. In dieser denkwürdigen Sitzung ward ein für Venedig sehr wichtiger Beschluss gefasst: Seit 16 Jahren entstellt den Canal grande an einem seiner schönsten Punkte, dem Rialto, eine überaus hässliche Eisenkonstruktion: *„Die Fischhalle“*. Man war im Gemeindeausschuss längst darüber einig, dass sie niedergelegt werden müsse. Im Laufe der Zeiten wurden verschiedene Entwürfe vorgelegt, welche aber aus allerlei Gründen nicht Annahme fanden. Nun ist es dem durch und durch im venezianischen Sinne gedachten Entwurfe des bekannten Malers Cesare Laurenti vorbehalten geblieben, Venedig und seinen Canal grande um ein überaus originelles Gebäude zu bereichern an Stelle der abscheulichen, jedes malerische Gefühl verletzenden Eisenkonstruktion. Laurenti's Entwurf für den neuen Fischmarkt ist nach sehr lebhafter Debatte mit 37 gegen 5 Stimmen angenommen worden. Selvatico knüpfte an diese Abstimmung die freudige Hoffnung, dass mit Annahme dieses prächtigen Entwurfs eine neue Aera für Venedigs Kunstleben entstehen möge. Die Ausführung des Entwurfs wird gegen 400000 Lire kosten. Laurenti's Entwurf ist eine reife Frucht eingehenden Studiums der für altvenezianische Architektur massgebenden Gemälde des Gentile Bellini und Carpaccio und verwertet das hinter dem bisherigen Fischmarkt versteckte grosse Gebäude, den sog. »Stallone«, eine gotische, von Säulen getragene, unendlich entstellte, dreischiffige Halle, in welcher bisher das Geflügel verkauft wurde. Er verlängert dieses Gebäude bis zum Canal grande in der originellsten Weise in zwei Stockwerken. In dem Obergeschosse wird die Börse der Fischerzunft ihre Räume erhalten. In der unteren offenen Halle wird der Fischmarkt abgehalten werden. Das ganze ist ebenso malerisch als praktisch zu nennen. Die technischen Fragen hat der dem Maler zur Seite stehende junge Architekt Rupolo gelöst, der jetzige Leiter der umfassenden Restaurationsarbeiten am Dogenpalaste. Der Entwurf in seinem Entstehen und seiner weiteren Entwicklung gehört jedoch ausschliesslich Laurenti an. Die Venezianer betrachten diesen Ferraresen als einen der Ihren, da er seit Jahren in Venedig seine Thätigkeit ausübt. *August Wolf.*

Paris. Hier wurde dieser Tage auf offener Strasse, auf der Place Saint Germain L'Auxerrois, *ein Bild gefunden*, das, wie man annimmt, von Ph. de Champaigne herrührt und die »Mutter Maria mit dem Jesusknaben« darstellt. Die Jungfrau ist sitzend gemalt, ihr Gewand ist rot, ihr Mantel blau, der Kopf ist von einem weissen Schleier bedeckt. Der Knabe sitzt schlafend, das Haupt an ihre Brust gelehnt, auf ihrem Schoss. Den Hintergrund bildet eine abendlich beleuchtete Landschaft. Da sich sonderbarerweise der Besitzer des Bildes, das die ansehnliche Grösse von 84×61 cm hat, bisher nicht gemeldet hat, so soll es demnächst zu Gunsten des Staatsschatzes öffentlich versteigert werden. □

München. Eine sonderbare Nachricht kommt aus Aibling, dem langjährigen Wohnsitz *Leibl's*. Magistrat und Kollegien der Stadt Aibling verhielten sich ablehnend gegen die Anregung, dem verstorbenen Künstler eine *Gedenktafel* zu weihen. In ein paar Jahren, fügen die M. N. N. dieser Mitteilung treffend hinzu, wird man dann wohl das, was heute in anspruchsloser und einfachwürdiger Form zu thun versäumt wurde, nachholen wollen, indem man dem grossen Künstler ein langweiliges offizielles Denkmal errichtet. §

München. Wie die »Allgem. Ztg.« erfährt, beabsichtigen die mit *Franz von Lenbach* aus der Künstlergenossenschaft ausgetretenen Künstler, sich zu einer *eigenen Künstlergruppe* zu vereinigen! §

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Wilhelm Bode, Gemäldesammlung des Herrn Rudolf Kann in Paris. 100 Photogravüren mit Text. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1900. 400.—

J. C. Raschdorff, Kaiser Friedrich III. Mausoleum in Potsdam, 11 Tafeln Kunstdruck nach Originalaufnahmen und 1 Tafel in Farbendruck. Berlin, Ernst Wasmuth. 1899. 16.

Christoph Hehl, Reiseskizzen. 44 Tafeln Folio. Berlin, Ernst Wasmuth. 30.

Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin, Ernst Wasmuth. 120.—

Cornelius Gurlitt, Historische Städtebilder. Serie I, Heft 1, Erfurt. Berlin, Ernst Wasmuth.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und **Berlin** und der **Gesellschaft für graphische Industrie** in **Wien**.

Soeben ist erschienen:

L. N. TOLSTOI

von **Eugen Zabel.**

152 Seiten mit 69 Abbildungen.

Preis eleg. kart. Mk. 3.—.

„Dem Verfasser ist die glückliche Gabe verliehen, schwierige und verworrene Dinge mit einer Deutlichkeit darzustellen, die dem Leser die Schwierigkeiten gar nicht mehr gewahr werden lässt. Die ruhige Klarheit seines Urteils bewährt sich auch einem Tolstoi gegenüber, dessen grandiose Gestaltungskraft er nach Verdienst würdigt, dessen hohen sittlichen Ernst er unbedingt gelten lässt, dessen Schwarmgeisterei und sozialistischen Utopismus er aber auch mit aller Entschiedenheit ablehnt. **Zabels Buch ist also keine einseitige Lobschrift, sondern eine ernste kritische Arbeit.** Sie übergeht nichts wesentliches in Tolstoi's schriftstellerischem Wirken, behandelt sogar die Aufführung der „**Macht der Finsternis**" im Deutschen Theater und erwähnt das erst im Entstehen begriffene neue Werk Tolstois. **Besonders dankenswert ist die ausführliche kritische Analyse aller Romane und Dramen des Dichters.** „Neue pr. (Kreuz-) Zeitung".

Verschollene Zeichnungen.

Für die Geschichte der **Hohkönigsburg** bei Schlettstadt im Elsass wäre es vom höchsten Wert, **Abbildungen u. Grundrisse** wiederzufinden, die im Jahr 1560 im Auftrage der österreichischen Regierung zu Ensisheim der Maler Thomas Weber von Basel und Balthasar Puwmann von Ensisheim gefertigt haben. Nachdem die Nachforschungen an den in Betracht kommenden Instituten zu Innsbruck und Wien bisher kein Ergebnis gehabt haben, besteht die Vermutung, dass jene Stücke, darunter Konterfei der Burg von allen vier Enden, in eine Privatsammlung geraten sind.

Es wird dringlich gebeten, darnach Nachforschungen anzustellen und von einem eventuellen Funde dem K. Archiv-Direktor Professor Dr. **W. Wiegand** in Strassburg i. Els. Kenntnis geben zu wollen.

VERLAG von E. A. SEEMANN in LEIPZIG und BERLIN.

Soeben ist in neuer Auflage erschienen:

Anton Springer

Handbuch der Kunstgeschichte

Erster Band: Altertum

Sechste, vermehrte Auflage, neu bearbeitet

von **Adolf Michaelis.**

Lex.-8°. XII u. 378 S. Mit 652 Abbild. u. 8 Farbentafeln.

Preis geheftet 7 Mark, gebunden in Leinen 8 Mark.

Die neue Auflage des weitverbreiteten Buches hat unter der kundigen Hand seines bisherigen Bearbeiters eine den Fortschritten der Wissenschaft entsprechende Aenderung und Bereicherung erfahren. Die Seitenzahl hat sich um 90 vermehrt, die Zahl der Abbildungen ist von 497 auf 652 gestiegen; dabei sind **mehr als 50 der früheren Darstellungen ausgeschieden**, sodass **über 200 neue Abbildungen** eingeschaltet wurden. Die **Farbentafeln sind um 6 vermehrt** worden und entsprechen den **höchsten Anforderungen.**

Preis von Band I (6. Aufl.) und II–IV (5. Aufl.) zusammen in vier Leinenbände gebunden Mk. 27.—.

Berichte der kunsthistorischen Congresse.

I. Nürnberg.	**85 S.**	**M.**	**2.50.**
2. Köln a. Rh.	**102 S.** und 4 Pläne	**„**	**3.60.**
3. Budapest.	**48 S.**	**„**	**2.—.**
4. Amsterdam.	**63 S.**	**„**	**3.—.**

Diese Berichte enthalten die Ergebnisse der Verhandlungen und Auszüge aus den an den Kongresstagen gehaltenen Vorträgen. Die Hefte beanspruchen einen dauernden Wert.

Inhalt: Arnold Böcklin †. — K. Radnitzky †. — Breslau, Kaiser Friedrich-Denkmal; Charlottenburg, Kaiser Friedrich-Denkmal; Wien, Strauss-Lanner-Denkmal, Düsseldorf, Giebelgruppe für das Ausstellungsportal, Dresden, Wettbewerb um modernen Salon. — Verein Berliner Künstler, Dresden, Kunstgewerbeverein. — Berlin, Kunstgewerbemuseum, Dresden, neue Erwerbungen der Galerie; Karlsruhe, Neuerwerbungen der Kunsthalle, Paris, Musée Guimet; New York, Metropolitan-Museum, Wien, Gutenberg-Ausstellung; Berliner Salons. Paris, Rahmenfund, Rückgang der Bilderpreise; Versteigerung Clermont Commerre. — Venedig, Festlandsbrücke, Paris, Gemäldefund; München, Gedenktafel für Leibl; München, noch eine Secession. — Bei der Redaktion eingegangene neue Werke. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 14. 31. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

RÖMISCHE KORRESPONDENZEN

Rom. Durch einen höchst merkwürdigen Fund auf dem Forum Romanum hat die unter S. Maria Liberatrice freigelegte Basilika nun auch einen Namen erhalten. Schon im Jahre 1897 hatte Abbé Duchesne in den Melanges d'Archéologie eine Studie veröffentlicht, die er S. Maria Antiqua betitelte und in welcher er mit allem Nachdruck gegen Lanciani und Grisar die Hypothese aufstellte, die Kirche S. Maria Antiqua, welche schon im 8. Jahrhundert verschiedentlich erwähnt wird, sei unter S. Maria Nuova zu suchen, heute S. Francesca Romana genannt. Auch als in der Kapelle der Hh. Quirico und Giulitta die Inschrift entdeckt wurde, welche den Stifter der Kapelle als »dispensator Sanctae Dei Genetricis semperque Virgo Maria qui appellatur Antiqua« bezeichnete, liess Duchesne seine Behauptung nicht fallen, und der Autorität des Herausgebers des Liber Pontificalis sind zahlreiche christliche Archäologen gefolgt. Nun wurde eben ein neues Monument dem Schoss der Erde entrissen, welches für alle Zeit der neu entdeckten Basilika den Namen S. Maria Antiqua zuerteilt. Man ist eben im Begriff, den Mosaikfussboden in Apsis und Querschiff der Basilika bloss zu legen, und es war bei dieser Gelegenheit, dass sich eine etwa handbreite oktogonale Marmorplatte fand, um deren Rand herum in wohl erhaltenen Lettern die Worte geschrieben stehen:

+ IOHANNES SERVVS SCAE MARIAE
+ ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΗϹ ΘΕΩΤΟΚΟΥ

Die lateinische Inschrift ist zu interpretieren: Johann, der Knecht der h. Maria (schenkte); die griechische Inschrift ist zu verstehen: (Geschenk) des Johannes des Knechtes der Mutter Gottes. Man fragt nun sofort, wer ist dieser Johannes, und welcher Zeit gehört die Inschrift an. Die Antwort lautet, dem 8. Jahrhundert! und der Beweis für diese Bestimmung ist nicht schwer zu erbringen, da wir noch heute in den Vatikanischen Grotten eine ganz ähnliche, auf denselben Johannes bezügliche, in gleichem Duktus geführte Inschrift besitzen, welche sich hier auf die berühmte Kapelle der Gottesmutter in St. Peter bezog, die Papst Johann VII. erbaut und mit den herrlichsten Mosaiken geschmückt hatte. In den Vatikanischen Grotten, S. Maria in Cosmedin, im Lateranischen Museum und in S. Marco zu Florenz haben sich noch heute Fragmente dieser Mosaiken erhalten. Der Liber Pontificalis, welcher im Leben Johann's VII. (Papst von 705—707) die Errichtung des Oratoriums in St. Peter rühmend erwähnt, weiss aber auch noch von anderen Wohlthaten zu berichten, die Johann VII. den Kirchen Roms erwiesen hat: »Basilicam itaque sanctae dei genetricis«, heisst es hier, »qui *Antiqua* vocatur pictura decoravit illicque ambonem noviter fecit et super eandem ecclesiam episcopium quantum a se construere maluit, illicque pontificati sui tempus vitam finivit.« (Ed. Mommsen I, p. 219; Duchesne I, p. 385.) Nun hat man schon früher als die Inschrift in der Kapelle der Hh. Quirico und Giulitta, in der Nähe der Apsis eine andere Inschrift gefunden, welche bezeugt, dass die Basilika der Gottesmutter zu Ehren errichtet war. Die Inschrift auf der Marmorplatte bringt nun den Namen Johann's VII. mit dieser Basilika in Verbindung; ja die eigentümliche Form dieser Platte lässt uns sofort erkennen, dass wir hier ein Fragment des Ambo besitzen, den Johann VII. in den Jahren 705—707 nach S. Maria Antiqua gestiftet hat. Damit ist denn endlich erwiesen, dass Lanciani und Grisar recht hatten, als sie für die Kirche unter S. Maria Liberatrice den Namen S. Maria Antiqua in Anspruch nahmen. In diese Basilika aber hat Johann VII. nicht nur den Ambo gestiftet; hier hat er auch Gemälde ausführen lassen und über der Kirche den bischöflichen Palast errichtet, in dem er selbst sein Leben beschlossen hat. Man sieht, wie einzigartig die Bedeutung dieses Ruinenkomplexes ist. Denn nicht nur Johann VII. und, wie wir früher sahen, Papst Zacharias haben hier Spuren ihrer Kunstthätigkeit hinterlassen. Auch spätere Päpste nach Leo III. (795—816), Leo IV. (847—855), Benedict III. (855—858) und vor allem Nicolaus I. (858—867) haben S. Maria Antiqua ihr Interesse zugewandt. Ja, von letzterem heisst es, er habe die von Leo IV. restaurierte Kirche aufs schönste und mannigfachste mit Farben ausmalen lassen. Wir können also in der Geschichte der Freskomalerei in S. Maria Antiqua schon jetzt vier Perioden unterscheiden, welche die Regierungszeit von Johann VII. (705—707), von Zacharias (741—752), von Paul I. (757—767) und endlich von Nicolaus I. (858—867) umfassen. *E. St.*

Die *Engelsburg* ist bisher ein Schmerzenskind der Archäologen, Geschichts- und Kunstgeschichtsforscher gewesen. Bis 1870 konnte keine Rede davon sein, den unzähligen wissenschaftlichen Fragen näherzutreten, welche die moles Hadriana, das Kastell der Päpste, bei seiner Betrachtung erstehen lässt. Seit der Errichtung des Nationalstaates und der Erklärung der Engelsburg zum monumento nazionale sind viele ihrer Teile in Stand gesetzt und der Forschung und Besichtigung erschlossen, so die

durch zwei Stockwerke hindurch gehenden Appartamenti Farnesiani Paul III., das Badezimmer Clemens VII., die nach dem Prati di Castello schauende Loggia Paul III., die geschichtlich so denkwürdigen Gefängnisse einer Beatrice Cenci u. s. w. u. s. w. Im Jahre 1890 ist dann auch über das denkwürdige Bauwerk eine Monographie von dem Ingenieuroffizier Borgatti (Castel Sant' Angelo in Roma, storia e descrizione) erschienen, welche, mit Plänen und Abbildungen reich ausgestattet, den Niederschlag eingehender und langwieriger Studien bietet. Aber einer umfassenden Restauration des uralten Monuments, das so viele Wandlungen erlebt hat, einer Freilegung verbauter Teile, einer Ausnutzung des reichen archäologischen, geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Materials schien sich seine Benutzung durch italienische Genietruppen entgegen zu stellen. Major Borgatti wurde überdies nach Turin versetzt, und niemand interessierte sich mehr für die Angelegenheit. Erst jetzt ist Major Borgatti wieder nach Rom zurückversetzt, und ihm ist es wohl zu danken, wenn jetzt der Generalinspekteur des Genies, Durand de la Penne, den alten Gedanken Borgatti's befürwortet hat, *weitere Rekonstruktionsarbeiten im Kastell mit der Anlage eines Museums zu verbinden.* Und da die italienische Artillerie in Turin ein mustergültiges Museum besitzt, so soll Castel Sant' Angelo ein Museum der italienischen Geniewaffe werden. Das Kriegsministerium wird die technischen, mittelalterlich-geschichtlichen und fortifikatorischen Arbeiten leiten, das Unterrichtsministerium die archäologischen, neuzeitlich-geschichtlichen und künstlerischen. In Bezug auf letztere möchten wir erwähnen, dass die Kapelle Leo X. und anstossende Räume, die jetzt zu Magazinen dienen, ganz neu zu erschliessen, dass fast überall die Fresken der zahlreichen Rafaelschüler, wie namentlich Perin del Vagas, die graziösen Stuckarbeiten Raffaele da Montelupo's zu restaurieren wären. Neu aufgebaut soll aus den vorhandenen Bruchstücken ein monumentales Thor von Sallustio Peruzzi, ein riesiger Kamin Urban VIII. im alten corpo di guardia werden. Auch die Papstwappen, die von Nicolaus V. an die einzelnen Phasen der Befestigungs- und Umänderungsbauten bezeichnen und in stürmischen Zeiten zertrümmert worden sind, sollen wieder hergestellt werden. Das Unterrichtsministerium wird ferner eine Anzahl der dem Kastell entfremdeten Reste für das Museum beisteuern, Statuen, Waffen, Geschütze u. s. w. Die Niederlegung von Magazinen und späteren Anbauten an den quadratischen Bau des Borgia-Papstes Alexanders VI. hat bereits begonnen; des letzteren Zeit dürfte im allgemeinen als Gesichtspunkt für die architektonische Restauration des Kastells in Aussicht genommen sein. Wenn sie durchgeführt ist, wird noch schärfer wie bisher hervortreten, dass die Engelsburg geschichtlich ein Rombild in der camera obscura und namentlich die notwendige Ergänzung für die Geschichte des Vatikans und des Papsttums bildet. *v. Gr.*

Die neuen Kataloge von Anderson sind soeben erschienen. Sie umfassen vor allem Neuaufnahmen in Rom und Florenz. Zahlreiche Aufnahmen antiker Skulpturen wurden am Konstantinsbogen, in den Diokletiansthermen und im Vatican gemacht. Einige wenige auch auf dem Forum Romanum, wo aber leider die Regierung dem besten römischen Photographen eine wirklich ausgedehnte Freiheit und Thätigkeit noch immer nicht gestatten will. In den Gemäldesammlungen Roms hat Anderson sehr intensiv gearbeitet; vor allem ist ja die Galerie Doria ihm endlich geöffnet worden. Im Quirinal gelang es zum erstenmal durch eine glückliche Verkettung der Umstände den Christus des Melozzo ohne die Laternenstange zu photographieren; allerdings wird die Aufnahme zunächst im Handel noch nicht erscheinen. — In Florenz ruht zur Zeit der Schwerpunkt der Thätigkeit Andersons, und er wird noch lange arbeiten müssen, bis er im Umfang seiner Sammlung an Alinari heranreichen wird. Die Thüren des Baptisteriums, die Bronzen und Skulpturen des Bargello, die Sängertribünen der Opera dell'Duomo, vor allem aber die Medicäergräber sind in verschiedenen Grössen aufgenommen worden. Von Fresken und Gemälden, die jetzt erscheinen werden, sind zu nennen die ganze Sammlung von S. Maria Nuova, das Abendmahl von Foligno, gewählte Stücke aus dem Spital der Innocenti, aus der Santissima Annunziata und aus S. Croce und S. Maria Novella. Die Galerie Corsini liegt in ausgewählten Stücken vor. Palazzo Pitti, Uffizien und Akademie sind jetzt wohl vollständig vertreten; vor allem aber hat Anderson von Benozzos Fresken in der Kapelle des Palastes Riccared gegen dreissig Aufnahmen gemacht. Bei all diesen Leistungen aber hatte Anderson im verflossenen Jahre sein Hauptaugenmerk auf eine würdige Vertretung seines Namens in der Pariser Weltausstellung gerichtet. Dort können allerdings auf dem Champ de Mars in einem Winkel des Riesengebäudes photographischer Apparate und Produkte seine wundervollen Reproduktionen schwerlich genügend gewürdigt worden sein. So ist es mit Freuden zu begrüssen, dass der wackere Piancastelli, Direktor der Borghese-Galerie, in der Villa Borghese für die ganze Ausstellung Platz gefunden hat. Dort kann man heute mit einem Blick erkennen, was die moderne Photographie zu leisten vermag. Die Hauptstücke sind: Michelangelo's Schöpfung des Menschen [1,80 × 0,87], der Jeremias [0,80 × 0,90], die Delphische Sibylle [0,78 × 0,98], alle aus der Sixtinischen Kapelle. Die Halbfigur des Moses in S. Pietro in Vincoli [0,88 × 0,60], die himmlische und irdische Liebe Tizians [1,05 × 0,86] und Velasquez, Porträt von Papst Innocenz X. [1,36 × 1,10]. Die beiden letzten Bilder sind, wie man sieht, fast in Originalgrösse aufgenommen. Von dem Florentiner »Capolavori« wurden die beiden Tondi Botticellis [0,90 × 0,88], Raffaels Madonnen del Granduca [0,84 × 0,56] und del Cardellino [0,86 × 0,58] ausgestellt, und aus Viterbo endlich Sebastiano del Piombo's Pietà [1,10 × 0,85], in welcher der Venetianer die Grösse Michelangelos erreicht hat. Der Gedanke Andersons, seine Pariser Ausstellung in Rom zu wiederholen, war ein äusserst glücklicher, und die Ausstellung dieser wunderbaren Photographien in dem kleinen, sonnendurchwärmten Gemach der Villa Borghese, links neben dem Andito, wo die Solario, Bacchiacca und Lorenzo di Credi hängen wird allen Besuchern der Sammlung ein froher Anblick und eine unvergessliche Erinnerung sein. *E. St.*

BÜCHERSCHAU

A. Wolinsky: Leonardo da Vinci. Petersburg. A. F. Marcks.
Vasilkovsky, Samokisch, Evarnitzky: Kleinrussland in früherer Zeit. Petersburg. A. F. Marcks.

Wer die russische Litteratur und Kunst aufmerksam verfolgt und Gelegenheit gehabt hat, sie in dem Zarenreiche selbst, vor allem in den beiden Hauptstädten Petersburg und Moskau zu studieren, weiss, dass der dortige Buch- und Kunstverlag sich von Jahr zu Jahr immer ansehnlicher entwickelt. Man begnügt sich dort nicht mehr wie in früherer Zeit mit Übersetzungen aus dem Deutschen und Französischen, dem Englischen und Italienischen, sondern bemüht sich nach Möglichkeit, selbständig vorzugehen und eigene Leistungen zu bieten. Das gilt sowohl von den litterarischen Arbeiten als solchen, wie von dem Illustrationsschmuck, der ihnen beigegeben wird. Jetzt liegt

sogar der interessante Fall vor, dass einer der grössten Meister der italienischen Renaissance in seinem Leben und in seinen Schöpfungen von einem Petersburger Gelehrten in einem russisch geschriebenen Werke erschöpfender, geistreicher und sachkundiger behandelt wird, als es von anderer Seite bisher geschehen ist. Vor uns liegt ein prächtig ausgestatteter Quartband von mehr als siebenhundert Seiten, zu deren Herstellung sich ein russischer Forscher nach den eingehendsten Studien mit einem kunstverständigen und opferwilligen Verleger vereinigt hat. Das Buch behandelt die gesamte Thätigkeit von *Leonardo da Vinci*, aus der Feder von *A. Wolinsky*, der sich damit einen Platz in der Reihe unserer ersten Kunstschriftsteller erobert hat. Wir bedauern, dass dieses Werk nicht sofort auch in deutscher Sprache erschienen ist, hoffen aber bestimmt, dass es in nicht zu langer Zeit geschehen wird und versprechen uns davon eine wertvolle Anregung für die ästhetische Bildung unserer Tage. Es ist inhaltlich reicher als das bekannte Werk von Müntz über Leonardo, enthält ungleich mehr Illustrationen und ist dabei um etwa die Hälfte billiger als die Biographie des französischen Gelehrten. Es ist im Verlage von *A. F. Marcks* in *Petersburg* erschienen, eines geborenen Deutschen, der aber russischer Unterthan geworden ist und sich als Herausgeber der beliebten Wochenschrift »Niwa« (»Die Flur«) um die Volksbildung und die Verbreitung der russischen Klassiker grosse Verdienste erworben hat.

Das Werk von Wolinsky über Leonardo da Vinci erschöpft das Thema von Grund aus und in einer ebenso scharfsinnigen, wie volkstümlich gehaltenen Weise. Nachdem uns das Leben des grossen Meisters erzählt worden ist, geht der Verfasser zu einer eingehenden Charakteristik der Werke dieses Universalgenies der Renaissance über. Er giebt sie in einer originellen dialogischen Form als Gespräch mit einem begeisterten alten Kunstfreunde, den er zufällig kennen lernte und der ihm seine Eindrücke schildert. Diese ein wenig romanhafte und romantische Einkleidung der ästhetischen Kritik thut dem wissenschaftlichen Ernst der Betrachtung in keiner Weise Abbruch. Man beachte nur die Kapitel, die sich mit dem berühmten Porträt der Gioconda in Paris oder dem heiligen Abendmahl in Mailand beschäftigen! Wie gründlich Wolinsky aus den Quellen geschöpft hat, ergiebt sich aber am deutlichsten bei den Abschnitten, die sich mit den wissenschaftlichen und technischen Arbeiten Leonardo's, im Zusammenhang mit der damaligen Zeit beschäftigen. Dabei erweist sich die Illustration als eine unentbehrliche Ergänzung der kritischen Untersuchung, wie es auch schon in den früheren Kapiteln der Fall war. In dieser Biographie werden manche Illusionen zerstört und unter anderem die Bilder von Leonardo, die sich in der Eremitage in Petersburg befinden, als unecht nachgewiesen. Wolinsky beweist das durch Abbildungen der von dem Künstler gezeichneten und gemalten Hände, die sich durch ihre Kraft und charakteristische Eigenart sofort von den Schöpfungen seiner Nachahmer unterscheiden. Ebenso sind die Schriftproben des Meisters, die in dem Werke mitgeteilt werden, überaus charakteristisch und wertvoll.

Wolinsky ergeht sich in einer ziemlich scharfen Kritik gegen Müntz, dem er mancherlei Ungenauigkeiten und Unvollständigkeiten in seiner Arbeit nachweist. Das russische Werk enthält sechs Heliogravüren, vierunddreissig farbige und nicht weniger als zweihundertfünfzig andere Abbildungen von grösserem und geringerem Umfange, so dass für die Anschauung des von Leonardo Geschaffenen das denkbar günstigste Resultat erzielt ist.

Gleichzeitig hat der Verlag von A. F. Marcks in Petersburg auch ein anderes künstlerisch wertvolles Werk erscheinen lassen, das für westeuropäische Leser leichter zu studieren ist, weil dem russischen Text zur Linken überall der französische auf der rechten Hälfte der Seite gegenübergestellt ist. Es ist eine hübsche Mappe mit farbigen Bildern, die uns eine getreue Anschauung von »Kleinrussland in früherer Zeit« in allen Sitten und Gebräuchen geben. Gegenüber den Grossrussen zeichnen sich die Bewohner der Ukraine durch grössere Ursprünglichkeit aller Lebensgewohnheiten, durch treue Anhänglichkeit an die engere Heimat und eine starke Neigung zum Phantastischen aus. Nikolaus Gogol hat diesen Charakterzug in seinen köstlichen Novellen und dem herrlichen Kosakenepos »Tarass Bulba« unübertrefflich geschildert. Zwei bekannte russische Maler, *Vassilkovsky* und *Samokisch*, haben auf zwanzig grossen Bildern Typen und Gruppenbilder aller Art aus Kleinrussland geschildert und Professor *Evarnitzky*, wohl der beste lebende Kenner kleinrussischer Sitten, hat den zweisprachigen Text geschrieben. Wer sich mit russischer Sprache und Kultur näher beschäftigt, wird dieses Album mit ebenso viel Genuss wie Belehrung zur Hand nehmen. *Eugen Zabel.*

Edmund Hellmer, Lehrjahre in der Plastik. Wien 1900. Anton Schroll & Co.

Der Verfasser, einer der bekanntesten Wiener Bildhauer, beklagt im Eingang dieser kleinen Schrift, dass die Plastik beim Volke verhältnismässig soviel geringeres Verständnis finde, als die übrigen Künste und führt dies auf das mangelnde, dem Volke verloren gegangene »plastische Empfinden« zurück, das Künstler und Volk einst in hohem Masse besessen, und das sie beide heute über der »Künstelei und Stillosigkeit verloren haben«. Mit Recht fügt er hinzu, dass das plastische Empfinden im Material wurzele und dass der Bildhauer »aus dem Material heraus«, d. h. mit Rücksicht auf das Material, komponieren müsse.

Er beklagt nun, dass die Bildhauerei von heute »keine Kunst unserer Zeit« sei und meint, dass daran die verkehrte Ausbildung unserer Bildhauer die Schuld trage. Der Bildhauer müsse selbst in Bronze giessen, in Marmor arbeiten, in Holz schnitzen u. s. w. lernen, damit er im stande sei, sein Werk selbst bis zur Vollendung durchzuführen. In diesem Sinne sollten die Bildhauerschulen umgestaltet werden: vormittags modellieren, nachmittags in Stein meisseln u. s. w. Das ist gewiss sehr schön und klingt recht Vertrauen erweckend. Aber, wenn der Bildhauer, was sehr zu wünschen ist, die Behandlung des Materials kennen lernen soll, so wird er besser zum Ziele kommen, wenn er eine Zeit lang wirklich praktisch arbeitet, und wenn der Verfasser meint, dass es überhaupt wünschenswert sei, auch das grösste plastische Werk würde nach kleinem unausgeführten Modell unmittelbar in Marmor übertragen, so ist das doch eine etwas kühne Behauptung. Freilich der Reiz, der in manchen Zufälligkeiten liegt, ist nicht in einer Kopie nach dem Modell zu erzielen, aber wie viel mehr *Empfindung des Augenblickes* lässt sich in dem schmiegsamen Thon festhalten, als in dem doch immer spröden Marmor! Und warum sollen denn alle Erfahrungen der Jahrhunderte beiseite gesetzt werden? Jene Art zu arbeiten wird nur aus der Kunstübung der grössten Heroen festgestellt. Aber selbst Michelangelo hat sich oft genug in der Auswahl seiner Marmorblöcke verrechnet und viele seiner Arbeiten sind nicht zu Ende geführt, weil selbst ihm, dem Riesen, bei der Fülle der Gedanken die Zeit fehlte, sie zu vollenden. Wie oft würden sich auch heute Missgriffe und niederdrückende Fehlschläge einstellen! — Und es hat doch auch Künstler gegeben, die sehr Bedeutendes hinterlassen haben, obwohl sie nicht selbst in Bronze zu giessen verstanden, z. B. Andreas Schlüter.

Es ist auch gewiss zu weit gegriffen, wenn der Ver-

fasser, indem er auf Phidias und Michelangelo hinweist, die Ansicht äussert, dass auch heute vielleicht wieder so gewaltige Künstler erstehen würden, wenn grosse Talente den gleichen Weg gehen würden. Nein, Phidias und Michelangelo würden sie selbst geblieben oder geworden sein, auch wenn sie ihren ersten Unterricht im Modelliersaal einer modernen Akademie genossen hätten, wobei freilich anzunehmen wäre, dass sie ihrem Professor bald davon gelaufen wären. — Aber abgesehen von derartigen Übertreibungen, wie gesagt, verdient die Anregung Hellmer's insofern Beachtung, als es sehr zu wünschen ist, dass der Bildhauer selbst jedes Material behandeln lernt, damit er es von Anfang an und schon in seinem Empfinden berücksichtigen, eine Übertragung seines Werkes beaufsichtigen und nötigenfalls selbst ausführen könne! —

Übrigens soll der scheussliche Druck des Heftes, in dem alles, was sonst gesperrt oder kursiv gedruckt wird, durch Druck in doppelter Grösse hervorgehoben ist, nicht unerwähnt bleiben. Das fällt um so unangenehmer auf, als ganz unnötig viele Worte und Sätze derartig betont worden sind. *P. W.*

Schneeli u. Heitz. *Initialen von Hans Holbein.* Strassburg, J. H. Ed. Heitz. 1900. 4°.

In der dürftigen Vorrede nennen die Verfasser die Alphabete I bis VI Vorholbeinisch; von Nummer XXXVI bis LIV heisst es, sie »können nicht mehr für Holbein in Anspruch genommen werden«. Demnach muss man den Titel des Werkes als etwas unglücklich gewählt bezeichnen. Es ist nicht recht klar, an welches Publikum die Verfasser bei der Herausgabe des Werkes dachten. Für Leute, die sich am Anblick alter Kunst erfreuen wollen, eignet sich das Buch kaum, da die photomechanischen Wiedergaben recht schlecht und überhaupt angesichts des heutigen Standes der Technik ausserordentlich ungenügend sind. Kein Mensch kann auf Grund dieser Wiedergaben eine Ahnung des Genusses haben, den ihm die Originale verschaffen können. So bleibt wohl nur übrig, dass das Buch als kunstwissenschaftliches Hilfsmittel gedacht ist, und leider kann man es von diesem Standpunkt auch nicht loben. Schon einmal die Paginierung würde alles Zitieren des Werkes erschweren. Nicht nur sind die 54 Alphabete *römisch* beziffert, ausserdem werden die einzelnen (über 100) Tafeln ebenfalls mit *römischen* Nummern gekennzeichnet: bei Berufung auf das Werk müsste man also eventuell drucken: »Drittes A des XXXVIII. Alphabetes auf Tafel LXXXIII«. Den Verfassern kann man mannigfaltige Vorwürfe nicht ersparen. Sie haben die Abbildungen ganz unübersichtlich angeordnet und ihr Material so wenig durchgearbeitet, dass, wie es mir scheint, auf zwei Tafeln einmal ein und derselbe Buchstabe abgebildet wird. Die Alphabete sind in den seltensten Fällen getrennt und oft ganz kunterbunt durcheinander gewürfelt. Die beiden A oben auf Taf. III von Alph. II gehören doch keinesfalls zu ein und demselben Alphabet. Das Durcheinandermischen von Kopien und Originalen ist gar nicht zu empfehlen. Alphabet XI auf Tafel XXIV lässt sich leicht in mindestens drei (unvollständige) Alphabete auflösen etc. Endlich haben es sich die Verfasser zu leicht gemacht und die Arbeit drucken lassen, ehe sie die nötigen Schritte gethan, um sie wenigstens so vollständig, wie man es verlangen kann, zu machen. So fand ich ohne weiteres in nur einer (Dresdner) Sammlung das fehlende O zu Taf. L Nr. XXXV, das fehlende E zu Taf. XXIV Nr. XI, das fehlende P zu Taf. XCII Nr. XLVI. Man darf doch nicht ein solches Werk herausgeben, ohne wenigstens alle bedeutenden öffentlichen deutschen Sammlungen durchforscht zu haben. Die Verlagshandlung hat sich schon oft Verdienste gerade um das graphische Gebiet der Kunstwissenschaft erworben, dass man einmal eine ungenügende Leistung stillschweigend übergehen könnte, wenn nicht der Umstand mitspräche, dass ein schlechtes Buch ein gutes fast unmöglich macht. Auf Jahre hinaus kann niemand es wagen, dasselbe Thema, gut und erschöpfend behandelt, zu veröffentlichen, da der Markt mit dem besprochenen Werk belastet ist. *H. W. Singer.*

Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. *Im Auftrage des k. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearbeitet von Dr. Ed. Paulus.* 23. bis 26. Lieferung. Unter Mitwirkung von Dr. *Ed. Paulus* bearbeitet von Dr. *E. Gradmann,* Konservator der vaterländischen Kunst- und Altertums-Denkmale. Stuttgart, Paul Neff, 1900.

Zwei Teile des gross angelegten Werkes, die Bearbeitung des Neckar- und Schwarzwaldkreises, sind vollendet und haben seinerzeit in dieser Zeitschrift eine Besprechung gefunden. Mittlerweile sind die vier ersten Lieferungen des Jagstkreises erschienen, in denen die Oberämter Aalen, Crailsheim, Ellwangen und Gaildorf behandelt sind. Wenn auch ein abschliessendes Urteil erst nach Vollendung des Bandes möglich ist, so lässt sich doch schon soviel sagen, dass auch der Jagstkreis in Bezug auf Kunst- und Altertums-Denkmale nicht hinter seinen beiden Vorgängern zurücksteht.

So finden sich auch hier eine grosse Menge von Altertümern aus vorrömischer, römischer und alemannisch-fränkischer Zeit, wie beispielsweise die grossartige Fliehburg im Oberamt Aalen, der sogenannte Heidengraben mit der Kocherburg, sowie die kostbaren Funde aus den Gräberfeldern zu Pfahlheim und Ingersheim in den Oberämtern Ellwangen und Crailsheim.

Aus der romanischen Zeit ist die Stiftskirche von St. Veit zu Ellwangen hervorragend. Es ist der bedeutendste romanische Gewölbebau in Schwaben, ein würdiges Denkmal der schwäbischen Kaiserzeit. In der Anlage diente die Hirsauer Schule, im Aufbau als Gewölbebasilika der Wormser Dom als Vorbild.

Zahlreich sind die Kirchen aus gotischer Zeit. Hierher gehört die ursprünglich romanische, im 15. Jahrhundert umgebaute Johanneskirche zu Crailsheim, mit schönem Sakramentshäuschen und einem Hochaltar, der prächtige Schnitzereien in der Art des Veit Stoss und Malereien von Wohlgemuth oder dessen Schülern aufweist. Die Kirche zu Thannhausen ist ein interessanter zweischiffiger Bau aus der Spätgotik. Sie stammt aus der in dieser Gegend mehrfach vertretenen Bauschule der Elser, Esler oder Eseler, welche die Georgskirchen zu Dinkelsbühl und Nördlingen gebaut haben. Die Kirche von Bernhardsweiler wird der gleichen Schule zugeschrieben. Die Kirche zu Eschach enthält vorzügliche spätgotische Schnitzereien. Die Altarflügel mit den Gemälden Zeitbloms sind jetzt in Stuttgart. Auch der prächtige Altarschrein mit Gemälden Zeitbloms von 1457 aus der Pfarrkirche zu Heerberg befindet sich dortselbst.

Aus der Renaissanceperiode sind neben kirchlichen und Privatgebäuden zahlreiche Schlösser vorhanden, wie Niederalfingen, Laubach, Lauterburg, Rechenberg, Burleswagen und Neidenfels, Obersontheim u. a. m., die aber vielfach auf ältere Anlagen zurückweisen. Hübsche Skulpturen, Altäre, Epitaphien, Kirchengeräte u. s. w. finden sich ausser den bereits erwähnten noch in Oberroth und Obersontheim, in Wasseralfingen, Hohenstadt, Gaildorf-Schönenberg und vornehmlich in der Stiftskirche zu Ellwangen. Besonders zu erwähnen ist der berühmte Schenkenbecher aus vergoldetem und emailliertem Silber in der Villa des Grafen von Bentinck-Waldeck-Limpurg, seinerzeit veröffentlicht im Kunsthandwerk von Bucher und

Gnauth. Dieser Pokal ist ein Geschenk des Kaisers Maximilian II. an den Reichserbschenken Christoph zu Limpurg zur eigenen Krönung 1562. Die zahlreichen Aufnahmen und Abbildungen, welche den Text schmücken, sind wieder zum grossen Teil von den bewährten Kräften Lösti und Cades gezeichnet.

Regensburg. *Prof. Pohlig.*

NEKROLOGE

Paris. Hier starb, 52 Jahre alt, der Schlachtenmaler *Georges Moreau de Tours.* Von seinen Gemälden sind am meisten bekannt geworden der »Tod Pichegru's«, »La Tour d'Auvergne«, der »Sturm auf Malakoff«, »Vive la france« u. a. Im Museum zu Reims befindet sich sein Bild »Die Kranken des Dr. Luys«. Seit 1892 war Moreau Ritter der Ehrenlegion.

WETTBEWERBE

Berlin. »Die Rheinlande«, Monatsschrift für deutsche Kunst, setzt zwei *Preise* aus von 100 M. und 50 M. für dreifarbige Lithographien in der Bildgrösse von 17 zu 23 Centimeter. Sie sollen als fertige Abzüge zur Konkurrenz eingeschickt werden, sind mit einem Merkwort zu versehen und müssen bis zum 1. März in der Geschäftsstelle der »Rheinlande«, Düsseldorf, Grafenberger Chausse Nr. 98 sein. Der Gegenstand bleibt den Künstlern überlassen. Die Entscheidung übt der künstlerische Beirat der »Rheinlande«. Die preisgekrönten Lithographien gehen in das Eigentum der »Rheinlande« über. Ausserdem behält sich die Geschäftsstelle das Ankaufsrecht für die übrigen eingesandten Lithographien vor. Die Entscheidung wird nur in den »Rheinlanden«, und zwar im Aprilheft bekannt gegeben. Die nicht preisgekrönten Lithographien müssen bis zum 1. Mai unter Angabe des Merkwortes zurückgefordert sein, sonst erfolgt Oeffnung des Couverts. Zur Beteiligung sind alle rheinischen Künstler eingeladen.

München. Die »Mappe«, illustrierte Fachzeitschrift für Dekorationsmalerei, fordert im Januarheft zu einem *Wettbewerb* zur Erlangung von *modernen Skizzen für dekorative Wandmalerei* auf. Es sind fünf Preise, 300, 250, 200, 150 und 100 M., ausgesetzt. -r-

Wien. Der Verein »Deutsches Vereinshaus« in Mähr.-Schönberg hat im September vorigen Jahres ein *Preisausschreiben* zur Erlangung von Plänen für ein Deutsches Vereinshaus eingeleitet, welche das seltene Ergebnis hatte, dass 78 Preisarbeiten eingelaufen sind. Das zur Prüfung dieser Preisarbeiten einberufene Schiedsgericht hat am 12. d. Mts. den ersten Preis (1000 Kr.) dem Architekten Georg Berger in Wien, den zweiten Preis (600 Kr.) dem Architekten Alfred Hübner in Reichenberg, den dritten Preis (400 Kr.) den Architekten Oskar Neumann und Arthur Baron in Wien zuerkannt. Die sämtlichen Preisarbeiten sind bis zum 22. d. Mts. in zwei Sälen des Gymnasialgebäudes in Mähr.-Schönberg ausgestellt.

Dresden. In dem von den »Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst« ausgeschriebenen *Wettbewerb um Entwürfe für ein Wohnzimmer*, das zugleich als Speisezimmer zu dienen hätte, erhielt den I. Preis (1000 M.) der Architekt E. Schaudt, hier, ein Schüler Wallot's, den II. Preis (500 M.) Gertrud Kleinhempel und Margarete Junge, Dresden, den III. Preis (300 M.) Architekt Hans Schlicht, Dresden. Der mit dem I. Preis ausgezeichnete Entwurf soll von den genannten Werkstätten ausgeführt und auf der diesjährigen hiesigen Kunstausstellung ausgestellt werden. -r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Berlin. Die Arbeiten zur Hebung des bei Kythera versenkten *archäologischen Schatzes* sind fortgesetzt worden und haben ausser den bereits genannten Gegenständen noch folgende weitere ergeben: eine Statue, die einen ausspähenden Jüngling darstellt: er kniet mit dem rechten Beine auf der Erde, die linke (fehlende) Hand hielt er über der Stirn, der Kopf ist etwas zur Seite gewandt und seine ganze Aufmerksamkeit ist angespannt, um in der Ferne befindliche Gegenstände oder Vorgänge zu beobachten. Die Statue darf hinsichtlich der Technik und der Komposition als ein Meisterwerk bezeichnet werden. Ein ähnliches Sujet hatte im Altertum auch der Maler Antiphilos mit seinem »auslugenden Satyr« dargestellt; vielleicht eine Kopie dieses Originals ist der in Lamia gefundene, jetzt im Athener Museum befindliche auslugende Satyr. Ferner kamen ans Tageslicht ein wohlerhaltenes Thränenkrüglein, eine Alabastervase von vorzüglicher Technik, der Torso einer Frauenstatue, leider sehr verstümmelt, ein Fuss einer Bronzestatue, mit Riemen umwickelt, ein Schwert, sowie verschiedene Bronze- und Marmorbruchstücke. Die Arbeiten auf dem Meeresgrunde werden fortgesetzt. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die Ausstellung der Erwerbungen und Prunkstücke von der *Pariser Ausstellung* im *Kunstgewerbe-Museum* ist jetzt noch bereichert durch einen *Schmuckbrunnen*, der nach Entwürfen von Prof. Otto *Rieth*, von Amberg in Berlin modelliert, in der Silberwarenfabrik von P. Bruckmann in Heilbronn in Silber, Bronze, Marmor und Elfenbein ausgeführt ist. Das Ganze über drei Meter hoch, stellt »das deutsche Lied« dar. Die allegorische Figur, eine schlanke Jungfrau mit der Harfe, steht unter einem leichten Aufbau, den die Rheintöchter tragen, an der Kuppel weisen zahlreiche kleinere Figuren auf Sang und Tanz. Der Brunnen ist bestimmt, durch fliessendes Wasser und elektrisches Licht reich belebt zu werden. In Paris bildete er auf der Esplanade des Invalides den strahlenden Mittelpunkt der oberen Galerie.

Eine Ausstellung künstlerischer Einbanddecken ist im oberen Vestibül desselben Museums eröffnet worden. Angeregt durch die Ansprüche der neuen Bewegung im Kunsthandwerk, beginnen die Verleger aller Länder, ihre Verlagswerke in Einbänden auf den Markt zu bringen, deren Zeichnung die Hand berufener Künstler zeigt. Die Ausstellung lässt an ganzen Bänden und einzelnen Deckeln erkennen, wie vielerlei Kräfte bereits an dieser Arbeit beteiligt sind. Die ausgestellten Stücke sind den Sammlungen der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums entnommen oder von den Verlagsanstalten, wie S. Fischer in Berlin, F. Volckmar, B. G. Teubner und E. Diederichs in Leipzig u. a. zur Verfügung gestellt. Die Ausstellung wird nicht nur den Fachleuten, Verlegern und Buchbindern, sondern allen Freunden unseres rüstig aufstrebenden Buchgewerbes Anregung bieten.

Paris. Die *Gesellschaft der Freunde des Louvre* hat diesem einen das »Jüngste Gericht« darstellenden *Wandteppich*, der wahrscheinlich nach Entwürfen von Quentin Massys im 15. Jahrhundert zu Brüssel gearbeitet ist, und der 70000 Frcs. gekostet hat, zum Geschenk gemacht. Der sehr gut erhaltene Teppich entstammt der Sammlung des Herzogs von Alba, zusammen mit noch vier anderen, von denen zwei jetzt im Museum zu Amsterdam bewahrt werden, während die beiden anderen sich im Privatbesitz befinden.

Brünn. Das *Mährische Gewerbe-Museum* hat in Gegenwart des Statthalters Graf Zierotin eine Ausstellung moderner Interieurs eröffnet. Diese Ausstellung, welche in acht vollständig eingerichteten Wohnräumen (Schlaf- und Speisezimmer, Damen- und Herrenzimmer) ausschliesslich Arbeiten österreichischer im Kunstgewerbe thätiger Künstler vorführt und sozusagen eine Fortsetzung der vor Jahresfrist vom Brünner Gewerbe-Museum veranstalteten »Ausstellung historischer Interieurs« bis zu unserer Zeit darstellt, bringt nächst mannigfachem Mobiliar auch Ölbilder, graphische Arbeiten, Fayencen, Bronzen, Holzschnitzereien, Silberarbeiten, Bucheinbände, Teppiche, Textilien aller Art zur Vorführung. Die Möbel stammen aus den Ateliers der Brünner Kunsttischler Andreas, Pegrisch, Emil Stabler und J. Winter, sowie der Wiener Firmen Sigmund Járay, Friedrich Otto Schmidt, Ludwig Schmitt und F. Schönthaler & Söhne. Hervorragend beteiligt haben sich nebst dem Kunstverlag Artaria & Comp. in Wien die Firma Philipp Haas & Söhne durch ihre Brünner Filiale, Juwelier Ignaz Matzner (Brünn) mit Silberarbeiten, die durch die Firma Gitis in Brünn vertretene k. k. Erzgiesserei A. Förster in Wien, R. Ditmar in Znaim mit Fayencen und elektrischen Beleuchtungskörpern, Carl Geyling's Erben mit Farbenmosaikfenstern aus französischem Textur- und amerikanischem Tiffanyglas; F. W. Papke (Wien) ist durch prunkvolle Lederarbeiten mit Handvergoldung vertreten, Max Ritter von Spaun durch seine farbig schillernden, reizvollen Glasvasen in Tiffany-Art, Goldscheider durch Terrakottabüsten und Relief. Vortreffliche Bilderrahmen, modern und sehr geschmackvoll mit den Bildern harmonierend hat Ch. Ulrich jun. beigestellt.

Besonderen Wert verleiht der Ausstellung die Beteiligung zahlreicher junger Künstler, welche sich neuerdings in der Lithographie und Radierung, sowie insbesondere in der Kleinplastik hervorgethan haben. Andri mit seinen farbigen Lithographien, Fräulein Faber, Jettmar, Fräulein von Kalmar, von Kempf, Krausz, Michalek, Baron Myrbach, Orlik, von Pausinger, Pontini, Schmutzer, Schwertner, Fräulein Stuever und William Unger mit ihren Originalradierungen, Heliogravüren und Algraphien bewiesen, welch rege Schaffenslust in der österreichischen Künstlerschaft herrscht und wie sehr derartige Kunstblätter auch zum Zimmerschmuck geeignet sind. Eine grosse Reihe seiner schönsten Bronzen hat der in Tirol geborene, in Wien und Paris herangebildete Bildhauer Gustav Gurschner eingeschickt. Namentlich in Beleuchtungskörpern bewährt er seine reiche Phantasie. Seine Muschellampen gehören zu den geschmackvollsten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Sehr hübsche Entwürfe für Bronzen und Fayencen stammen von den Bildhauern Borsdorf, Cherc, Fink, Jarl, Kellermann, Löwenthal, Marschall, Oefner, Pecheur, Pohl, Powolny, Burger, Raszka, Rathauski, Richter, Rust, Seifert, Simon, Tereszczuk, Tomaczewsky, Villanis, Werner, Wolleck und Zagor. Der von den Möbeltischlern viel beschäftigte Holzbildhauer Zelezny hat sich mit ganz modernen, zum Teil sehr hübschen Schnitzereien für Spiegel- und Photographierahmen und dergleichen mehr beteiligt. Eine sehr talentvolle Dame lernt man in Fräulein Marianne Schreder kennen, welche Porträts, dekorative Wandbilder, interessante Handzeichnungen und allerliebste Entwürfe für Schmuck, Gläser, Exlibris u. s. f. eingeschickt hat. Alles in allem wirkt so diese kleine Ausstellung um so besser, als sie sich fern hält von den üblichen Weihnachtsmärkten und nichts weiter sein will als ein Beweis, dass die moderne Kunst in Österreich festen Fuss gefasst und geschmackvolle Schöpfungen hervorgebracht hat.

Berlin. Der Salon von *Keller & Reiner* hat uns in diesem Jahr noch nicht eine einzige Ausstellung geboten, die Anspruch auf besonderes Lob machen könnte, abgesehen höchstens von der sehr guten des märkischen Künstlerbundes. Im allgemeinen war es dort bisher immer recht öde, und kaum fand man etwas Aussergewöhnliches. Jetzt ist jedoch eine Sammlung von Kunstwerken hier vereinigt, die allerdings im höchsten Grade *aussergewöhnlich* erscheint, aber zugleich ebenso unerfreulich. Diese französischen und belgischen *»Neo-Impressionisten«*, *Angrand, St. Laurent en Caux, Henri Edmund Cross, Max Luce, Theo van Rysselberghe* und *Paul Signac* beweisen durchweg in erschreckender Weise, wohin Leute, die im Grunde Talent besitzen, aber nicht, was sie sich wohl wünschen, bahnbrechendes Genie, kommen können, wenn sie letzteres markieren, wenn sie um jeden Preis — und sei es auch, dass sie sich lächerlich machen, originell zu sein, etwas Neues, nicht Dagewesenes zu bringen suchen. Ihre Kunst, die doch, wie sie glauben machen wollen, eine Wahrheitskunst sein soll, ist eine Unwahrheit; sie müssen, wenn sie dies leugnen, zugeben, dass man das Recht hat, an der normalen Beschaffenheit ihres Sehvermögens und der Gesundheit ihres künstlerischen Empfindens zu zweifeln. Das ist kein Ringen nach neuen Zielen, kein kraftvoller Kampf um neue Wahrheiten mehr, das ist Sand in die Augen streuen! Angrand's farblose Arbeiten, besonders das sogenannte »Schlafende Kind« geben sich als eine Offenbarung. Sie scheint ihm geworden zu sein, als er ein Kind photographiert und die Platte weit überexponiert hatte. Da erkannte er den geheimen Fingerzeig der Natur, die »aller Meister Meister«! So und nicht anders! Das ist neu, das ist wahr, das ist gross! Ja, dies Bild ist die Kopie einer verunglückten Amateurphotographie.

An Segantini's Malweise erinnert die ihrige freilich. Aber, was jener mit feinster Empfindung herausgefühlt, in heisser Arbeit errungen und gegeben, hier ist es in rohester Weise veräusserlicht. Technische, unfruchtbare Spielereien — weiter nichts! Versuche im besten Fall, die aber doch durchaus als Versuche und Tüfteleien erscheinen. Ja, die Farbe leuchtet, das ist wahr, aber kann das befriedigen, wenn sie, wie auf einer Palette, in Farbenklexen hingesetzt erscheint. Es *sind* Farbenklexe; all die kleinlichen Punkte sind zu einer grossen einheitlichen Wirkung fast nirgends verschmolzen, und ein *Bild* zu gewinnen, ist bei dieser willkürlichen *Mosaik*arbeit ganz unmöglich, mag man sie nun in der Nähe oder aus gehöriger Entfernung betrachten.

Nur *Maximilian Luce's* schwermütige dunkeltönige Bilder, die das harte Leben von Fabrikarbeitern und die Landschaft mancher Industriegegenden schildern, erheben sich über den Wust nichtssagender Künstelei. In seinen Bildern ist Stimmung und Empfindung, ist wirklich künstlerische Kraft zu spüren. Aber im übrigen sind wir denn doch besseres gewohnt — und gerade, weil in diesem Blatte jede tüchtige frische Lebensäusserung der Jugend und ihrer Sehnsucht nach neuen Zielen und Idealen, oder vielmehr nach neuen Wegen, die zu alten Idealen hinanführen, freudig anerkannt wird, gerade deshalb soll und muss kräftig und energisch Front gemacht werden gegen derartige krankhafte Auswüchse! —

Wie unendlich höher steht da *Otto Feld*-Berlin in seinen einfachen Landschaften! Besonders bedeutend sind sie gerade nicht, aber es ist wenigstens ehrliche Wiedergabe des Gesehenen, und vielfach nicht wenig Stimmung in dieser Malerei. Und dabei ist oft feine Empfindung mit kräftiger Farbengebung gepaart und fast überall Ruhe und Geschlossenheit. Die von der Abendsonne rötlich bestrahlten Häuser des Dorfes, die weite ebene Flusslandschaft und die Kiefernwaldung, beide ebenfalls vom

Abendlicht erfüllt, sind poesievolle Stimmungsbilder, in die man sich gern vertieft. Die Dämmerung, der sinkende Tag scheinen überhaupt des Malers Seele am tiefsten zu berühren; seine Tagbilder lassen, mit jenen verglichen, ziemlich kalt.

Am besten ist die Plastik diesmal bei Keller & Reiner vertreten. *Max Levi*-Rom hat einen trefflich durchmodellierten Akt gesandt, einen »Kugelspieler« (Bronze), der mit gespannter Aufmerksamkeit die auf seinem Oberarm rollende Kugel verfolgt. Das Werk fesselt durch die Kraft und Feinheit der Linienführung und beweist in höherem Grade als die Porträtbüste eines alten Mannes das bedeutende Können des Künstlers. Weiter interessiert wegen der sich in ihr offenbarenden bedeutenden Gestaltungskraft und des allerdings etwas brutalen Humors die grosse Bronzestatue eines laufenden missgestaltenen Fauns von *Michele la Spina*-Rom, und auch die zum Teil recht anmutigen Kleinplastiken von *Bonn* haben Anspruch darauf, beachtet zu werden. *P. W.*

Leipzig. Am 10. Februar wird hier im Deutschen Buchgewerbemuseum eine Ausstellung von Künstlerlithographien eröffnet werden, die in jeder Beziehung bedeutend zu werden verspricht. Sie ist die erste ihrer Art und die Namen der Veranstalter (Graul, Klinger, Liebermann, Kautzsch, Köpping, Thieme, Vogel) bürgen für volles Gelingen.

VOM KUNSTMARKT

Paris. Für ein *Bild von van Dyck* hat der amerikanische vielfache Millionär Whitney die Summe von 500000 M. an den Kunsthändler H. Schans bezahlt. Es stellt den Grafen von Villiers dar und ward auf der van Dyck-Ausstellung zu Antwerpen viel bewundert. Damals verkaufte es der Besitzer Jacob Herzog-Wien an Schans für 240000 M. Mit Recht setzt der »Temps« obiger Mitteilung hinzu: Wie hoch man das Bild auch einschätzen mag, man kann nicht umhin, den Preis übertrieben zu finden. Das berühmte Porträt von Rembrandt »Der Vergolder« wurde von dem New Yorker Kunstfreund Havemeyer, dessen Leidenschaft für den Holländischen Meister bekannt ist, nur mit 280000 M. bezahlt. Es hat freilich nicht viel Zweck, über diese furchtbare Hausse in den Preisen, die von den Yankees für Meistergemälde gezahlt werden, zu philosophieren: der Anstoss ist einmal gegeben und nichts wird sie zurückhalten. Es ist nicht die Liebe zu dem Gemälde, sondern allein die Eitelkeit, die sie dazu treibt, solche fabelhaften Preise zu zahlen. Sie kaufen sie, nicht um die Befriedigung zu haben, für sich allein ein wunderbares und einziges Kunstwerk zu geniessen, sondern um den Nachbar mit der Schaustellung ihrer Reichtümer zu übertrumpfen, und andererseits bildet dieses Vorgehen eine der wirksamsten Reklamen für die finanziellen Geschäfte, die sie lancieren. Wie könnte man auch annehmen, dass ein Herr, der 500000 M. für ein Gemälde zahlt, nicht ein Finanzmann ersten Ranges wäre? ⌋

VERMISCHTES

Berlin. In dem auch hier erwähnten *Prozess* des Malers *Zorn* gegen den Amerikaner H. Clay Pierce ist es zu einem Vergleich gekommen. Pierce zahlt die geforderten 12000 Dollars und 1250 Doll. Gerichtskosten. Pierce ist der Ansicht, dass er den Prozess gewonnen hätte, dann wären aber die Porträts dem Maler verblieben, der, wie Pierce meint, davon einen ungehörigen Gebrauch gemacht haben würde. Deshalb zahle er, würde aber diese Schmierereien, die er nicht haben wolle, verbrennen. Kenner dagegen haben, wie Zorn behauptet, und wie man wohl auch glauben darf, die Gemälde für Meisterwerke erklärt. -r-

Weimar. Der Grossherzog Wilhelm Ernst hat dem *Grafen Görtz, Direktor der hiesigen Kunstschule,* erklärt, dass diese Anstalt im Geist ihres Begründers, des verstorbenen Grossherzogs, erhalten und fortgeführt werden sollte. Man hatte Befürchtungen in dieser Hinsicht, da die Kunstschule nur bestehen kann, wenn der Grossherzog nach wie vor aus eigenen Mitteln erhebliche Zuschüsse gewährt. -r-

Pisa. Nach dem Bericht des Florentiner Kommissars für die Erhaltung der Denkmäler befinden sich die Fresken von Benozzo Gozzoli im Campo Santo in einem Zustande, der Massregeln zu ihrer Erhaltung nötig macht. Eine Kommission, an deren Spitze der Direktor der Königl. Galerie in Venedig, Cantalamessa, berufen ist, und zu der auch ein hervorragender Chemiker herzugezogen werden soll, wird sich über die betreffenden Massregeln schlüssig machen. *v. G.*

London. Den M. N. N. wird von hier geschrieben: Verschiedene hiesige Künstler bemühen sich, eine »Artist's Association«, einen Berufsverein zur Wahrung der materiellen Interessen der Künstler, zu gründen. Sir Lawrence Alma Tadema ist provisorisch Vorstand und um ihn hat sich ein Ausschuss geschart, dem J. S. Sargent, Val Prinsep, Marcus Stone, Luke Fildes, Frank Dicksee und sieben andere Künstler ersten Ranges angehören. Sie erwarten den Beitritt von mindestens 700 anderen Künstlern, die jeder einen Jahresbeitrag von 21 M. zahlen sollen. Der Hauptzweck des Vereins ist, seine Angehörigen in allen geschäftlichen Fragen, die mit ihrer Profession zusammenhängen, mit Rat und That zu unterstützen. Eine interessante Idee ist in dieser Beziehung, in den Vereinsräumen ein photographisches Register aller zum Verkauf stehenden Bilder u. s. w. zu halten, das jedermann konsultieren kann. ∞

EINGÄNGE FÜR DAS KUNSTGESCHICHTLICHE INSTITUT ZU FLORENZ,

Viale Principessa Margherita 21, seit 1. April 1900.

Stiftungen: Dr. Werner Weisbach, Berlin 300 Lire.

Mitgliederbeiträge zum Verein zur Förderung des Instituts: I. pro 1900. Se. Königl. Hoheit Fürst von Hohenzollern, Sigmaringen 150 M. Privatdozent Dr. Ernst Polaczek, Strassburg i. E. 20 M. Universitätsprofessor Dr. Lange, Tübingen 20 M. Dr. J. J. Tikkanen, Dozent a. d. Universität, Helsingfors 20 M. Dr. Herrmann, Dresden 20 M. Prof. Dr. von Oechelhaeuser, Karlsruhe 20 M. II. pro 1901. Heinrich Marcuard, Bern 40 M. Jules Marcuard, Bern 20 M. Armand von Ernst, Bern 20 M. Dr. P. Templeman van der Hoeven, Utrecht 20 M. Prof. Dr. W. von Oettingen, Erster ständiger Sekretär der Kgl. Akademie der Künste, Berlin 20 M.

Grunewald-Berlin, 8. Januar 1901.

Der Schatzmeister.
M. G. Zimmermann.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Julius Lessing, Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jacob. (Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Heft 25.) Berlin, Ernst Wasmuth. 1900. 15.—

Ludw. Borchardt, Die ägyptische Pflanzensäule. Berlin Ernst Wasmuth. 1897. 5

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und **Berlin**
und der **Gesellschaft für graphische Industrie** in **Wien**.

Soeben ist erschienen:

L. N. TOLSTOI

von **Eugen Zabel.**

152 Seiten mit 69 Abbildungen.

Preis eleg. kart. Mk. 3.—.

„Dem Verfasser ist die glückliche Gabe verliehen, schwierige und verworrene Dinge mit einer Deutlichkeit darzustellen, die dem Leser die Schwierigkeiten gar nicht mehr gewahr werden lässt. Die ruhige Klarheit seines Urteils bewährt sich auch einem Tolstoi gegenüber, dessen grandiose Gestaltungskraft er nach Verdienst würdigt, dessen hohen sittlichen Ernst er unbedingt gelten lässt, dessen Schwarmgeisterei und sozialistischen Utopismus er aber auch mit aller Entschiedenheit ablehnt. **Zabels Buch ist also keine einseitige Lobschrift, sondern eine ernste kritische Arbeit.** Sie übergeht nichts wesentliches in Tolstoi's schriftstellerischem Wirken, behandelt sogar die Aufführung der „**Macht der Finsternis**" im Deutschen Theater und erwähnt das erst im Entstehen begriffene neue Werk Tolstois. **Besonders dankenswert ist die ausführliche kritische Analyse aller Romane und Dramen des Dichters.**" „Neue pr. (Kreuz-) Zeitung".

Verschollene Wartburgzeichnungen.

Der bekannte Renaissance-Baumeister **Nicolaus Gromann** hat im Jahre 1550 **fünf Grund- und Aufrisse der Wartburg** und ihrer einzelnen Teile angefertigt, die, zusammen mit **einem Pergamentband voll Bau-Akten über die Wartburg aus dem 15. und 16. Jahrhundert**, seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts verschollen sind.

Es wird dringend gebeten, Nachrichten, die zur **Wiederauffindung dieser wertvollen Zeichnungen und Akten** führen könnten, an Universitätsprofessor

Dr. Paul Weber in **Jena**

gelangen zu lassen.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG und BERLIN

Soeben ist in neuer Auflage erschienen:

Anton Springer
Handbuch der Kunstgeschichte

Erster Band: **Altertum**

Sechste, vermehrte Auflage, neu bearbeitet
von **Adolf Michaelis.**

Lex.-8°. XII u. 378 S. Mit 652 Abbild. u. 8 Farbentafeln.

Preis geheftet 7 Mark, gebunden in Leinen 8 Mark.

Die neue Auflage des weitverbreiteten Buches hat unter der kundigen Hand seines bisherigen Bearbeiters eine den Fortschritten der Wissenschaft entsprechende Aenderung und Bereicherung erfahren. Die Seitenzahl hat sich um 90 vermehrt, die Zahl der Abbildungen ist von 497 auf 652 gestiegen; dabei sind **mehr als 50 der früheren Darstellungen ausgeschieden**, sodass **über 200 neue Abbildungen** eingeschaltet wurden. Die **Farbentafeln sind um 6 vermehrt** worden und entsprechen den **höchsten Anforderungen.**

Preis von Band I (6. Aufl.) und II—IV (5. Aufl.) zusammen in vier Leinenbände gebunden Mk. 27.—.

Heinrich Lesser in **Breslau I**
bietet an

Zeitschrift für Bildende Kunst
Bd. 1—27. Mit Kunstchronik.

1866—92. M. allen Taf. **Originalband** (14 19 Hlbfrz.). **Tadelloses, schönes Exemplar!** (Statt 1024 Mk. **400 Mk.**)

Attribute der Heiligen

Nachschlagebuch zum Verständnis christlicher Kunstwerke 208 Seiten mit ca. 3000 Schlagworten. Preis 3 Mk bei **Kerler**, Verlags-Conto, **Ulm.**

Verlag von **E. A. Seemann**
in **Leipzig** und **Berlin.**

Berichte der kunsthistorischen Congresse.

1. Nürnberg.	**85 S.**	**M. 2.50.**
2. Köln a. Rh.	**102 S.** und 4 Pläne	**„ 3.60.**
3. Budapest.	**48 S.**	**„ 2.—.**
4. Amsterdam.	**63 S.**	**„ 3.—.**

Diese Berichte enthalten die Ergebnisse der Verhandlungen und Auszüge aus den an den Kongresstagen gehaltenen Vorträgen. Die Hefte beanspruchen einen dauernden Wert.

Inhalt: Römische Korrespondenzen. Russische Litteratur. Hellmer, Lehrjahre der Plastik; Schneeli und Heitz, Initialen von Hans Holbein; Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. — Paris, Moreau de Tours †. — Wettbewerb der Rheinlande, der Mappe, des Deutschen Vereinshauses, der Dresdner Werkstätten. Berlin, Hebung des Schatzes von Kythera. — Berlin, Ausstellung im Kunstgewerbemuseum; Paris, Schenkung an den Louvre; Brünn, Ausstellung des Mährischen Gewerbemuseums; Berliner Salons, Leipziger Lithographie-Ausstellung. — Ein Bild von van Dyck; Prozess gegen Zorn; Weimar, Kunstschule; Pisa, Fresken des Benozzo Gozzoli; London, Artist's Association. — Kunstgeschichtliches Institut. — Bei der Redaktion eingegangene neue Werke. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Og. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 15. 14. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

SIZERANNE'S WERK ÜBER ZEITGENÖSSISCHE ENGLISCHE MALEREI.[1])

Innerhalb weniger Wochen, nachdem die englische Übersetzung[2]) des obigen Werkes veröffentlicht worden war, erschienen über dasselbe in ca. 60 der ersten Tageszeitungen und in sämtlichen massgebenden Fachzeitschriften Englands die eingehendsten und in der Hauptsache nur lobende Kritiken. Diese Thatsache ist um so mehr hervorzuheben und spricht zu Gunsten des Buches, da Sizeranne der englischen Kunst manch hartes Wort sagt und sein Schlusssatz lautet: »Die englischen Maler sind grosse Versucher: bewundern wir sie, aber folgen wir ihnen nicht.«

Das Aufsehen und das Interesse, welches das Werk nicht nur in Künstler- und Liebhaberkreisen hervorrief, teilte sich stetig auch dem grösseren Teile des gebildeten Publikums aller Länder mit, in denen die Kunst überhaupt etwas gilt. Mit Freuden kann es daher begrüsst werden, dass das in Rede stehende Werk in so vorzüglicher Übersetzung[3]) auch in die deutsche Sprache übertragen wurde. Da in dieser Version die Illustrationen zum Teil nicht mit der englischen Ausgabe identisch sind, so erhalten wir auf diese Weise ein erweitertes Bild der englischen Kunst.

Das Urteil Englands über das Buch lautet im allgemeinen: Wenn es auch Fehler, namentlich in vielen Details besitzt, und mitunter von unrichtigen Voraussetzungen ausgeht, so ist doch sein Gesamtinhalt so überaus bedeutend und anziehend, dass man es durchaus ernst nehmen muss, und dass das Interesse für dasselbe vom ersten bis zum letzten Blatte erhalten bleibt.

Meiner Ansicht nach besteht ein Anlagefehler darin, dass die betreffende Arbeit ursprünglich Essays waren, die nach und nach in der »Revue des deux Mondes« erschienen, und dann erst später zu einem Bande vereinigt wurden. Ferner hätte die Generaldisposition des Werkes noch mehr in ihrer Grundlage von Turner und Ruskin ausgehen müssen, als es jetzt der Fall ist, und umgekehrt in dem speziellen Abschnitt über die Entstehung des Präraphaelismus sich weniger auf Madox Brown, aber entschiedener ausgesprochen auf D. G. Rossetti stützen müssen.

Das Werk wurde jetzt in Buchform in drei Abschnitte eingeteilt, deren erster die Überschrift trägt: »*Die Ursprünge des Präraphaelismus*«. In der Einleitung hierzu sagt der Verfasser Frankreich und England einige Schmeicheleien, während den übrigen Nationen vorgeworfen wird, dass sie keine eigentlich nationale Kunst besitzen. Der Autor schreibt: »Fast überall findet man grosse Talente; aber weder Deutschland mit Lenbach, Böcklin, Uhde und Werner, noch Ungarn . . . . . u. s. w. bietet uns eine Gruppe von Künstlern, die nicht mehr oder weniger unsern nationalen (französischen) Schulen entstammen.« Sizeranne fährt dann fort: »Wenn man eine ästhische Karte der Welt darstellen wollte, d. h. eine Karte, auf der die Einflüsse der verschiedenen Kunstrichtungen verzeichnet wären, so müsste man die Farbe Frankreichs auf alle oben genannten Gegenden ausdehnen, als ob es Kolonien der französischen Kunst wären. Nur die britische Insel sticht lebhaft von dem Rest der Weltkarte ab. . . . . . Sie haben den Kanal nicht zu überbrücken versucht.«

Das Anfangskapitel des Buches giebt uns eine Übersicht des Zustandes der Kunst Englands im Jahre 1844, und insonderheit wird die erste Schaffensthätigkeit Madox Brown's, Rossetti's, Holman Hunt's und von Millais in fesselnder Weise geschildert. Ruskin predigt ihnen bereits: »Die Erstlingswerke Turner's sollen ihnen als Beispiel, dessen letzte Werke als Endziel erscheinen.« Unausgesetzt ruft er seinen Jüngern zu: »Kehrt zu der Natur in aller Einfalt des Herzens zurück und harrt getreulich bei ihr aus,

1) La Peinture Anglaise Contemporaine par Robert de la Sizeranne. Paris, Hachette.

2) English Contemporary Art. Translated from the French of Robert de Sizeranne. By H. M. Poynter. Archibald Constable & Co. London. 1898.

3) Robert de la Sizeranne. Die zeitgenössische englische Malerei. Aus dem Französischen übersetzt von Else Fürst. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. 1899.

nur mit dem einen Gedanken, ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen.« So hatte ein Schriftsteller die genaue Formel des Realismus lange Zeit vor den Realisten angegeben. Aber um eine Revolution in der Malerei zu machen, genügt selbst der beredste Kritiker nicht, dazu gehören Maler.

Diese zeigt uns das zweite Kapitel mit dem Titel »Die präraphaelitische Schlacht«. Sie wurde im Jahre 1848 begonnen und siegreich 1857 durchgekämpft. Aber der Sieg bedeutete auch die Trennung. Von den drei Künstlern, die den Bund gegründet, geht nach der gewonnenen Schlacht Millais seine eigenen Wege. Bei einem zufälligen Zusammentreffen tauschten Rossetti, Hunt und Millais übereinstimmend ihre Ansichten dahin aus: Wenn man Meister zu finden gedenke, denen man ohne Furcht folgen könne, müsse man bis vor Raphael zurückgehen. Hiermit erblickte der Präraphaelismus das Licht der Welt! Rossetti war vor allem Dichter und beredt, Millais war Maler und talentvoll, Hunt glaubte und stellte das positiv christliche Element in der Vereinigung der neuen Brüderschaft dar. Später traten dem Bunde noch andere Künstler bei.

Die Abkehr Millais' bezeichnete Ruskin als einen moralischen Selbstmord, aber er vergass hierbei, dass er selbst Evolutionen durchmachte. Sizeranne erwähnt leider nicht, warum Ruskin sich so sehr über Millais entsetzte. Dieser machte nämlich den Versuch, alle seine Werke zurückzuerlangen, um sie entweder zu vernichten oder zu verändern. So haben unsere Väter z. B. in dem Gemälde »The Vale of Rest«, in der modernen britischen Galerie jetzt befindlich, die Nonnen noch mit recht hässlichen Köpfen gekannt, die Millais nachher verschönte. Dann erwähnt Sizeranne nichts von den intimen Beziehungen beider, die doch von grösstem Einflusse auf ihr ganzes Leben wurden. Wenn der Schüler seinem Meister, Wohlthäter und Freunde die Frau abwendig machte, um sie selbst zu heiraten, so ist dies doch eine Thatsache, die auf ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre eigene künstlerische Schaffensthätigkeit von höchstem Einflusse sein musste.

Im dritten Kapitel werden »Die Definition und die Resultate des Präraphaelismus« von Sizeranne dahin präcisiert: »Im ganzen betrachtet, von Madox Brown bis zu Millais, von Watts bis zu Rossetti, von den Kartons von Westminster bis zu dem »Lebewohl an England«, vom »Festmahl Isabella's« bis zu den »Hugenotten« sowohl, als auch von der »Verkündigung« bis zu »Dante's Traum«, war die Bewegung von 1850 folgende: Neue Menschen, die eine neue Kunst schaffen wollen, indem sie die individuelle, vorher noch nicht angewendete und eigentümliche Geberde und Pose an Stelle der banalen, abgebrauchten und nichtssagenden setzen, und welche eine freie, trockene, durch ihre Nebeneinanderstellung brillante Farbe der gemischten, verschwommenen und durch die vielen Übermalungen verdunkelten und schwer gewordenen Farbe vorziehen, mit einem Worte: die dekorativen Linien durch ausdrucksvolle und die warmen Töne durch lebhafte ersetzen wollen. Das ist die einfachste Erklärung für das, was der Präraphaelismus war. Alles andere ist nichts als Wortklauberei.«

Zu dieser Erklärung möchte ich aber doch noch ergänzend hinzusetzen: Die zu der Gemeinschaft gehörenden Elemente suchten nach der Verwirklichung eines neuen künstlerischen Ideals, das seinen Inhalt aus der unmittelbaren Anschauung schöpfen sollte. Der innere Widerspruch aber, der den Keim der Auflösung bereits in sich trug, bestand darin, dass diese Gruppe zwar ein neues Ideal suchte, jedoch thatsächlich, bewusst und unbewusst, sowohl technisch, wie inhaltlich, die Vorgänger Raphael's nachahmte. Ursprünglich hervorgegangen aus dem Protest gegen alles Konventionelle, Unwahre und Gekünstelte, hat die Schule nicht nur viel Gutes geschaffen, sondern schliesslich sogar eine nationale englische Kunst hervorgebracht. Wenn einzelne der Nachfolger der Brüderschaft in Absonderlichkeiten ausarteten, so sind hierfür keinenfalls ihre ersten Mitglieder verantwortlich zu machen. Rossetti, Ruskin, Swineburne und William Morris sind als Schriftsteller die besten typischen Vertreter ihrer Epoche. Rossetti war also in doppelter Beziehung für die neue Bewegung entscheidend.

In sieben brillanten Essays giebt der Verfasser im zweiten Teile des Buches eine der lichtvollsten Darstellungen des Schaffens der sieben bedeutendsten englischen Maler der Jetztzeit. »Ich male Gedanken und nicht Dinge,« beginnt mit Recht, einen Ausspruch Watts' anführend, das erste Kapitel, welches diesem gewidmet ist und dessen Überschrift lautet: »Die mystische Kunst.« Mit vielem Geschick wird Watts als ein höchst eigenartiger Maler der Liebe und des Todes hingestellt, der ewige Wahrheiten bildlich zum Ausdruck bringen will. Bei keinem mir bekannten Menschen decken sich Worte und Handeln des Künstlers und des Individuums so ohne Rest wie bei Watts. Absolut Neues über Watts zu sagen, hält schwer, aber wie Sizeranne seinen Stoff zusammenstellt, gewährt schon allein vom litterarischen Standpunkt aus einen hohen Reiz. Der Autor erwähnt von Watts, dass er nur noch für den Ruhm schafft, er hätte aber hinzufügen sollen: »Für den Ruhm Englands.« Diesen Ausspruch habe ich oft genug von dem Meister persönlich gehört! Bekanntlich schenkt Watts oder vermacht alles, was er jetzt noch fertigstellt, den öffentlichen Kunstinstituten seines Vaterlandes.

Auch wäre es wünschenswert gewesen, der Porträtmalerei des Künstlers gleiche Aufmerksamkeit, wie seiner Symbolik zu schenken. Rossetti hat auf Watts fast gar keinen Einfluss ausgeübt.

Das zweite Kapitel gehört Holman Hunt, den Sizeranne bewundert. Er spricht sogar mit Enthusiasmus von dem »Triumph der Unschuldigen«, einem Bilde, welches selbst seinen aufrichtigsten Freunden in England Zweifel erregte. Mit vollem Rechte aber sieht der französische Kritiker in Hunt den Repräsentanten

christlicher Kunst. Die hier wiedergegebenen Gemälde »Der Schatten des Todes« und »Christus unter den Schriftgelehrten« konnten kaum besser ausgewählt werden zur Erläuterung seiner Kunstentfaltung. Die beiden grössten Wünsche seines Lebens hält er für erfüllt: Der Präraphaelismus ist Sieger geblieben, und Christus ist wieder auferstanden. Viel bewundert, aber auch scharf kritisiert wird eins seiner letzten Werke: »The Miracle of sacred fire in the church of the Sepulchre at Jerusalem«. Während türkische Soldaten die verschiedenen christlichen Pilger in der Kirche in Ordnung halten, bricht das erwartete Feuer in wunderbarer Weise auf dem Altar hervor. Als letzter der streitbaren Kämpfer von der präraphaelitischen Schule ist Holman Hunt stehen geblieben.

Sizeranne sieht zweifellos in Leighton den Vertreter der akademischen Kunst, und die höchsten Leistungen Millais' erblickt er im »Genre«. Wenn die beiden bezüglichen Kapitel aufeinander folgten, statt durch ein solches über Alma-Tadema unterbrochen zu werden, würde der Entwickelungsgang der englischen Kunst sich leichter haben nachweisen lassen. Die Kritik an und für sich ist indessen ebenso zutreffend wie glänzend durchgeführt. Der Einfluss Leighton's auf die englische Kunst liegt weniger in dem, was er als ausübender Künstler leistete, sondern in seiner Lehrthätigkeit und in seiner Machtfülle als Präsident der Akademie, sowie endlich in dem Einfluss, den er seiner Persönlichkeit und bedeutenden sozialen Stellung verdankte. Trotzdem der nachmalige Präsident der Akademie seine ersten Studien in Deutschland absolviert hatte, war er kein besonderer Freund unserer Kunst.

Millais ist selbstverständlich ein erster Künstler und durchaus zutreffend vom Autor geschildert. Er repräsentiert am besten und sichersten den englischen Geschmack und die nationale Schule. Da er durch und durch Engländer war, so konnte er sich alles erlauben. Er ist der wirkliche Volksmaler Englands, obgleich er sich von dem Ideal, wie es früher in englischen Büchern exponiert wurde, vollständig entfernt. Gleichzeitig aber mit den hier ausgesprochenen Ansichten versetzt der Autor sowohl Millais wie der englischen Kunst einige satyrische Hiebe, wenn er von ersterem schreibt: »Seine ganze Laufbahn kann man historisch und ästhetisch mit den Worten erklären: »Von Ruskin zu Pear's Soap«. Eins seiner populärsten Bilder ist nämlich »Seifenblasen«, das er als Reklame für den grossen Seifenfabrikanten Pear anfertigte. Zum zweiten Punkt ist nicht minder interessant auf Seite 145 folgende Stelle zu lesen: »Derselbe Mensch (Millais), der in England einen solchen Enthusiasmus hervorgerufen hat, ist, ästhetisch genommen, der wenigst englische Maler im ganzen Lande. Der populärste unter allen Malern jenseits des Kanals ist gerade derjenige unter ihnen, der den französischen Ideen über Kunst am nächsten kommt.« Schliesslich möchte ich noch eine ebenso bezeichnende, wie in London oft gehörte Redensart wiederholen: »Wenn Millais Engel gemalt hätte, wüssten wir heute, wie sie wirklich aussehen.« Sein Bild »The Boyhood of Raleigh« wurde dieser Tage für ca. 105000 Mark von Mrs. Tate angekauft, die es, einem Wunsche ihres verstorbenen Gatten gemäss, der sogenannten »Tate Gallery« schenkte.

Da Poynter's Erstlingswerke eine präraphaelitische Note in sich tragen, dieser ausserdem mit Leighton und Millais befreundet war und letzterem als Präsident der Akademie folgte, so würde es sicherlich eine hübsche Aufgabe für einen so brillanten Kritiker wie Sizeranne gewesen sein, auch jenem ein eigenes Kapitel zu widmen. Dann wäre es dem entfernter stehenden Publikum ermöglicht worden, einen tieferen Einblick in die Wechselbeziehungen dieser drei Freunde zu gewinnen und Aufklärung darüber zu erhalten, in welcher Weise sie sich gegenseitig förderten. Ihr ausgesprochen erstes und letztes Ziel ist die Hebung der nationalen, der modernen englischen Kunst! Wer möchte ihnen das verargen! Für uns ist es insofern bedauerlich, weil kein ausländischer moderner Künstler irgend eine Aussicht besitzt, dass ein Werk von ihm in einem staatlichen Institute Londons Unterkunft finden kann! Die »National Gallery« in Trafalgar Square schliesst jetzt ab mit den Werken des grossen Dreigestirns: Reynolds, Gainsborough und Romney, der Rest der modernen Werke dieser Galerie wurde an die neue »Tate Gallery« abgegeben, und letztere nimmt nur moderne Arbeiten britischer Künstler auf! Sir E. Poynter, der diese Massregel durchgeführt hat, bekleidet das Amt als Präsident der königlichen Akademie, ferner als Direktor der alten »National Gallery«, ausserdem ist ihm die Oberaufsicht über die »Tate Gallery« übertragen und endlich ist er selbst ein sehr einflussreicher, ausübender Maler. Man ersieht hieraus sofort, dass noch niemals eine solche Machtfülle in Bezug auf Kunstangelegenheiten Englands in einer einzigen Person vereinigt worden war.

Sizeranne weist im 4. Kapitel Alma-Tadema »Die Geschichte« und Hubert Herkomer im 6. Kapitel »Das Porträt« zu. Der Autor vertritt in zwei geistreichen Studien über diese beiden Meister den Standpunkt, dass sie englische Kunst repräsentieren. Mehrere einflussreiche englische Stimmen pflichten dieser Ansicht nur zögernd, andere aber ganz entschieden gar nicht bei.[1]) Um der Wahrheit die Ehre zu geben, muss ich bekennen, dass auch ich in diesem Falle die Ansicht des französischen Autors nicht teile. Im übrigen aber sind gerade diese beiden Essays in einer unübertrefflich gelungenen Form und in einer so feinen und diskreten Weise gemeisselt, dass sie sich den besten Erzeugnissen der französischen Kunstlitteratur an die Seite zu stellen vermögen. Mehr Nachdruck hätte auf die Zeit gelegt werden müssen, in der Alma-Tadema noch die Epoche der Merowinger illustrierte. Dies konnte Sizeranne aber wohl nicht thun, denn sonst wäre an Alma-Tadema gar nichts Englisches übrig geblieben. Heute malt der Künstler römische und griechische Sujets, aber diese sind meiner Meinung nach weder historische Bilder im eigentlichen Sinne, noch repräsentieren sie englische Kunst.

1) »Times«. 25. Juni 1898.

In seinem letzten Kapitel kommt Sizeranne zu Burne-Jones, der ebenso wie Herkomer durch Ausstellungen auf dem Kontinent kürzlich allgemeiner bekannt wurde. Ihm wird »Die Sage« vom Autor zugewiesen. Die Vorgänger Raphael's blieben bis zu seinem Lebensende das Ideal, dem er nachstrebte, obschon nach der Trennung von Rossetti in voller Eigenart und selbständiger Auffassung. Den Herzenswunsch, in die Zeiten Cimabue's, Giotto's oder Botticelli's sich nach Florenz zurückversetzt zu finden, teilt der Künstler seinen Freunden unausgesetzt mit. Ausser Porträts hat Burne-Jones niemals etwas gemalt, was ein menschliches Auge je erblickt haben kann.

Sein Urteil fasst Sizeranne schliesslich dahin zusammen: »Das anekdotische Bilderrätsel Hogarth's von der einen, das psychologische Burne-Jones' von der anderen Seite — zwischen diesen beiden Polen schwankt die ganze englische Malerei.« Als letzte Illustration wurde das Jugendwerk Raphael's »Der schlafende Ritter«, das sich in der National Gallery befindet, reproduziert. Im Anschluss an dieses Bild ruft Sizeranne den Jüngern der Kunst die Schlussworte zu: »Von einer Seite reicht ihm (dem Ritter) eine Nymphe Burne-Jones' den Myrthenzweig der Sage; von der andern eine Tugend von Watts das nackte Schwert der Moral. Welcher von beiden er auch folgte, er würde sicherlich verlieren; da schaue er lieber im Hintergrunde auf die sich schlängelnden Wege, auf die sanften Wellenlinien der Thäler, auf jene bläulichen Berge, auf jene rauschenden, fliessenden Wasser. Er kehre wieder und kehre immer zur Natur zurück, der einzigen Ratgeberin, der man ohne Misstrauen lauschen, der einzigen Zauberin, der man ohne Gewissensbisse folgen kann.«

O. von Schleinitz.

NEKROLOGE

Wien. Hier ist der Hoftheatermaler *Hermann Burghart*, 66 Jahre alt, gestorben. Er ist besonders durch die farbenprächtigen Dekorationsmalereien bekannt geworden, die er für die Separatvorstellungen des Königs Ludwig II. von Bayern schuf. Auch für die Oberammergauer Passionsspiele hat er Dekorationen gemalt. ⁂

St. Petersburg. Am 26. Januar starb in Kiew der Maler *A. Nokatschewski*, 70 Jahre alt. Er hat sich besonders als Porträtmaler einen Namen gemacht, wirkte aber zuletzt als Zeichenlehrer am Kadettenkorps zu Kiew. ∞

Budapest. Hier starb am 24. Januar im 82. Lebensjahre der bekannte Maler *Alexander Brodssky*. Das Nationalmuseum bewahrt zwei grosse Landschaften von seiner Hand. ⁂

Wien. Hier starb, 86 Jahre alt, der Historienmaler *Josef Plank*. Sein bedeutendstes Werk ist das grosse Altarbild in der Stiftskirche von Fiecht bei Schwaz in Tirol. ⁂

PERSONALIEN

München. *Peter Halm*, Maler und Radierer, wurde als Professor an die Akademie der bildenden Künste berufen. §

München. Professor *Hans Petersen*, bisher Vicepräsident der hiesigen Kunstgenossenschaft, wurde zum Vorsitzenden derselben gewählt. §

Berlin. Die *Secession* hat ihren bisherigen Vorstand, mit Max Liebermann an der Spitze, wiedergewählt. Das Plakat für die Ausstellung dieses Jahres, die Anfang Mai eröffnet werden soll, hat Thomas Theodor Heine-München gezeichnet. -r-

Braunschweig. Zum *Direktor des hiesigen Museums* ist als Nachfolger Hermann Riegel's der bisherige Inspektor des Museums, Professor Dr. *Paul Jonas Meier* ernannt worden. -r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

München. In der »Frankf. Ztg.« teilt der Direktor des hiesigen Kupferstichkabinetts Dr. Wilhelm Schmidt folgendes mit:

In den Besitz des Antiquars Emil Hirsch in München gelangte ein interessantes Aktenstück. Dasselbe bezieht sich auf das im Jahre 1509 von Dürer für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller gemalte Altarbild »Himmelfahrt und Krönung der Maria«. Es war das Mittelstück eines von Heller für die Dominikanerkirche gestifteten Altars. Nachdem verschiedene Kunstfreunde, darunter auch Kaiser Rudolf II., vergebliche Versuche gemacht hatten, das berühmte Werk von den Mönchen zu erwerben, ging es in den Besitz des Herzogs Maximilian I. von Bayern, der sich besonders für Dürer interessierte, über. Darauf bezieht sich unser Akt. Er hat folgenden Wortlaut:

Durchlauchtigster Fürst:

E. F. Dht. seyen Mein gebett gegen Gott Vnd demietigste Dienst zuevor Gnädigister Herr.

Ob Wolen wür die von E. F. Dht. begerte weitberüehmbte Durrerische Tafell ie und alwegen für einen Sonderbaren schatz vnsers Conuentes gehalten. Dahero auch solche biss dato weder der verstorbenen Khays. Maytt, noch andern Königen vnnd Potentaten vmb angebotten Recompens nit wenig, sondern vill Tausendt gulden folgen zuelassen ie vnd alwegen bedenckhen getragen. So haben wir doch E. F. Dht. solche zuer zeigung vnser Sonderbarn affection, so wür gegen Derselben als einen Catholischen Fürsten des Reichs tragen, vor allen anderen zue kommen lassen: vnd solche Derselben hiemit praesentiren vnnd verehren wöllen. Mitt demietiger bitt, Die wöllen darauss vnser wohlmeinendt gemieth vermerckhen, vnd Ihr vnss vnnd vnseren Orden auff alle begebende föhl, als dessen Patronus lassen beuohlen sein. Der allmechtig Gott wölle Dieselben in lang wiriger gesundheit, vnnd glückhlicher Regierung erhalten; vnnd thuen Derselben vns demietig beuehlen.

Datum Franckhfurt den 23. Sept: Ao: s. 1614.

E. F. Dht:

Demietiger

frater Joannes Kocherus
prior predigerordens infranckfort maein aygen
handt.

Wir ersehen hieraus, dass das Bild im Jahre 1614, wie schon Nagler in seinem Künstlerlexikon mitgeteilt hatte, nach München wanderte, und dass die sonst auch angegebenen Daten 1613, 1615 und 1617 irrig sind. Mit dem »praesentiren« und »verehren« des Herrn Priors Kocherus ist es aber so eine eigene Sache; das war sicher nur ein Vorwand, denn Max I. konnte so ein Meisterwerk sich nicht einfach schenken lassen. Nach Fichard's Nachrichten über die Familie Heller, worauf sich Cornvill in dem Neujahrblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt, 1871, S. 34, bezieht, hatte Maximilian in der That dem Kloster jährlich auf Michaeli 400 fl.

in Gülten versprochen, wofür ihm noch dazu täglich eine Messe gelesen werden musste. Die Mönche beklagten sich jedoch schon 1642, seit mehreren Jahren diese Gülte nicht erhalten zu haben. Wie man weiss, ging das grosse Kunstwerk in dem in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 in der Residenz zu München ausgebrochenen Feuer zu Grunde. Die Mönche hatten eine Kopie von Jobst Harrich malen lassen, die jetzt mit den übrigen Teilen des Altares im Archivgebäude zu Frankfurt sich befindet. Nach V. Steinmeyer's Andeutung in dessen »Neuen Künstlichen u. s. w. Figuren« (Frankf. a. M. 1620) versuchten die Mönche dem Publikum gegenüber die Kopie für das Original auszugeben. §

Berlin. Über die Resultate, welche die von der griechischen Regierung ausgesandten Kriegsschiffe bisher bei der Bergung des bei *Antikythera* auf dem Meeresgrunde liegenden Schatzes von Kunstwerken erzielt haben, werden jetzt im »Reichsanzeiger« ausführlichere Angaben gemacht. Mehrere Bronzestatuen, die gefunden wurden, sind leider vollkommen zerstört, ausser den allgemeinen Umrissen der menschlichen Figur ist nichts mehr an ihnen zu erkennen. Nur einige für sich gefundene Teile, die offenbar im Sande vor dem Seewasser geschützt waren, sind gut erhalten: ein lebensgrosser, bärtiger Kopf, über dessen Datierung, bevor er gereinigt ist, sich noch kein Urteil fällen lässt, zwei Füsse mit Sandalen von verschiedenen Statuen, die in eine Basis aus Stein eingelassen waren und offenbar mit den Statuen von ihrer Basis geraubt worden sind. Die Riemen der Sandalen und ihre gravierten Teile sind vortrefflich erhalten. Ferner ein Bronzeschwert, eine bronzene Leyer, ein Bogen (?) mit eingelegter, goldener Verzierung, mehrere Bronzearme, unter denen einer durch die Feinheit seiner Arbeit hervorragt. Aus Marmor sind ausser zwei völlig zerfressenen Statuen nur geringe Reste, darunter ein feiner Knabenfuss mit dem Zapfen, mit dem er in die Basis eingelassen war, ferner Beine, Arme und Füsse eines Kentauren (?). Eine Ausnahme macht die lebensgrosse Statue eines Ringers, von der Rücken, Kopf und rechte Körperseite vollkommen frisch und unversehrt erhalten sind, nur der linke Arm und das linke Bein sind zerstört, der Oberkopf ist angestückt. Die Statue stellt einen Jüngling dar mit ausserordentlich kraftvollem muskulösen Körper, der sich bückt und in die Kniee herunterlässt. Der rechte Arm ist bis beinahe auf die Erde herabgesenkt, der linke war hoch erhoben. Der Kopf ist zurückgeworfen, der Blick richtet sich scharf nach oben, der Hebung des linken Armes entsprechend. Die kurze Stirn, das wirre Haar des Hinterkopfes, der etwas platt gedrückt ist, das plumpe viereckige Gesicht machen den Eindruck eines realistischen Porträts. Das ganze Werk ist kein griechisches Original, sondern die vortreffliche Kopie einer griechischen Bronzestatue hellenistischer Zeit. Mit den bisher beschriebenen Antiken, die alle hellenistischer Zeit angehören, fanden sich im Meeresgrunde zusammen thönerne, römische Spitzamphoren, eine kleine Alabasteramphora mit eckigen Henkeln, die wohl in das erste Jahrhundert v. Chr. datiert werden darf, und andere Vasen römischer Zeit. Damit ergiebt sich, dass bei Antikythera ein römisches Schiff gestrandet ist, das von ihren Postamenten herabgenommene Statuen mit sich führte. Da Antikythera auf der direkten Verbindungslinie von Rhodos oder dem südlichen Kleinasien mit Italien liegt, und für Schiffe, die von Griechenland kommen, kein Grund ist, dort vorbeizufahren, ausser wenn ihr Reiseziel Ägypten ist, so liegt der Schluss nahe, dass die hier gefundenen Statuen aus dem Osten stammen. Doch kann auch ein von Griechenland kommendes Schiff vom Nordsturm an die Küste von Antikythera getrieben und dort untergegangen sein. Hören wir doch gerade von einem Schiff des Sulla, das die berühmte Kentaurin des Zeuxis aus Athen neben anderen Kunstschätzen mit sich führte und, wie Lukian berichtet (Zeuxis 3), beim Kap Malea unterging. Auch der Räubereien des Verres in Kleinasien wird man sich erinnern. Ausgeschlossen ist nach den bisherigen Funden der Gedanke an das eine untergegangene Schiff des Lord Elgin, das, wie wir wissen, auch keine Bronzestatuen mit sich führte.

Konstantinopel. Der »Frankf. Zeitg.« wird von hier geschrieben: Das unter Leitung Hamdi Bey's stehende kaiserliche Museum im alten Serail von Stambul rüstet sich zum Empfange eines kürzlich bei Anbar im Vilajet von Konia aufgefundenen Sarkophags von bedeutendem archäologischen Wert. Aller Voraussicht nach wird dieser Fund ein würdiges Gegenstück zu dem in demselben Museum befindlichen weltberühmten sog. Alexander-Sarkophag bilden. Auf Anordnung des Sultans hat man den Transport des kostbaren Stückes von Anbar nach Konia mit dem Aufwand grösster Kraftmittel nnd bedeutender Kosten bewerkstelligen können. Einige Mitteilungen über diesen Transport entbehren gewiss nicht des Interesses. Der immense Marmorblock wiegt ungefähr 32000 Kilo. Er befand sich auf dem Gipfel einer Anhöhe und war ebenso schwierig loszulösen wie wegzubefördern. Wiederholte Versuche blieben längere Zeit erfolglos, erst durch die sinnreiche Konstruktion eines Wagens von grösster Widerstandskraft gelang das kühne Werk. Die Bespannung dieses Wagens bildeten 60 Paar kräftigste Büffel, die dreissig volle Tage brauchten, um den Sarkophag nach der Bahnstation von Konia zu bringen. Er misst in seiner Länge 3,75 Meter und in seiner Höhe fast 2 Meter. An allen vier Seiten sind prachtvolle Jagd- und Kriegsscenen wie beim sog. Alexander-Sarkophag ausgehauen, während die zwei Breitseiten überdies durch Gruppen (die eine aus fünf Personen bestehende in nachdenklicher Stellung, die andere Teller mit Trauben und sonstigen Früchten tragend) geschmückt sind. Die Basreliefs stellen entzückende Kindergruppen dar. Der künstlerisch reich ausgestattete Deckel zeigt Mann und Frau, den Mann mit den Zügen tiefsten seelischen Schmerzes. Hoffentlich geben uns genaue Forschungen bald sichere Anhaltspunkte über den Ursprung dieses antiken Kunstwerks. ∞

DENKMÄLER

Leipzig. Der Rat der Stadt Leipzig hat die Errichtung eines *Denkmals des jungen Goethe* nach dem Entwurf von Carl Seffner genehmigt. Es wird auf dem Naschmarkte, Auerbach's Keller gegenüber, aufgestellt werden. -r-

Rom. Ein *Verdi-Denkmal.* Das staatliche Musikinstitut, die Accademia di Sa. Cecilia, hat Sammlungen für ein National-Denkmal für Verdi in Rom eröffnet und die Listen mit einem Betrage von 2000 Lire eröffnet. Die Hand des Meisters, der soviel nie verklingende Noten geschrieben hat, ist schon früher in der Vollkraft seiner Jahre von seinem Freunde, dem Bildhauer Giovanni Duprè in Marmor nachgebildet; das wertvolle Andenken an den Dahingeschiedenen gehört der Philharmonischen Gesellschaft in Siena. *v. G*

Heidelberg. Hier ist der Plan angeregt worden, Kirchhoff, Helmholtz und Bunsen durch ein *gemeinsames Denkmal* zu ehren, dessen Kosten durch die zahlreichen Schüler der drei Gelehrten aufgebracht werden sollen. §

Berlin. Das *Bismarckdenkmal* von Begas, mit dessen Aufstellung vor dem Reichstagshaus bereits begonnen wurde, soll Anfang Mai d. J. unter grossen Feierlichkeiten enthüllt werden. -r-

Bremen. Ein Bremischer Bürger, der mehr als irgend ein anderer zur Verschönerung seiner Vaterstadt gethan hat, Herr *Franz Schütte*, hat für einen Platz der östlichen Vorstadt das neueste Werk von *Louis Tuaillon* erworben, einen Jüngling, der ein Ross führt. Die Gruppe, anderthalbmal lebensgross, zeigt jene wunderbare Vereinigung von edelstem Stilgefühl mit frischer Naturbeobachtung, wie sie für Tuaillon charakteristisch ist. Unfraglich wird das neue Denkmal, das demnächst in Bronze gegossen wird, das künstlerisch wertvollste der ganzen Stadt werden. Die Hauptschwierigkeit erwächst nur aus der Aufgabe, dem Denkmal eine würdige Umgebung zu schaffen. Schon die dreieckige Form des kleinen, bis jetzt noch unbebauten Platzes bereitet Unbequemlichkeiten. Hoffentlich gelingt es einem feinsinnigen Architekten, die Fassaden der zu erbauenden Häuser in Einklang zu bringen mit den edlen Linien der Denkmalsgruppe. Als unerlässlich erscheint uns dabei die Mitwirkung Tuaillon's.

WETTBEWERBE

Danzig. In einem *Preisausschreiben* zur Gewinnung von Entwürfen für ein *Kriegerdenkmal* zu Ehren der Gefallenen aus der Stadt und dem Landkreis Danzig werden zwei Preise ausgesetzt, einer zu 2000 M., einer zu 1500 M. — Die Entwürfe für das Denkmal, dessen Kosten 50000 M. nicht übersteigen sollen, sind bis zum 30. April an das Denkmalskomitee einzusenden. -r-

Florenz. Der in Italien noch immer befolgte Grundsatz allgemeiner künstlerischer *Preisausschreiben* hat einmal wieder, wie schon so oft, ein gründliches Fiasko erlebt. Der Florentiner »Gesellschaft für öffentliche Kunst« war vom Schatzministerium ein Wettbewerb um die Form der neuen, mit dem Bildnis Victor Emanuel des Dritten zu prägenden Münzen übertragen worden. An dem Wettbewerb haben sich 21 Bewerber beteiligt. Trotzdem ist er ergebnislos geblieben, der Preis von 2000 Lire konnte nicht ausgezahlt werden. *v. O.*

Berlin. Keller & Reiner, Potsdamerstrasse 122, fordern zu einem *Wettbewerb* um künstlerisch eigenartige Entwürfe zu einem *Speisezimmer* auf. Für die drei besten Arbeiten sind Preise von I. 1000 M., II. 600 M., III. 400 M. festgesetzt. Prof. Justus Brinckmann, Prof. Lichtwark-Hamburg, Dr. Graul-Leipzig, Direktor Jessen, Prof. Messel, Stadtbaurat Hoffmann-Berlin, sowie Hofrat von Scala-Wien, fungieren als Preisrichter, denen sich die Inhaber der Firma anschliessen. Der Schlusstermin für die Einlieferung der Entwürfe ist der 15. April 1901. Die näheren Bedingungen teilt die genannte Kunsthandlung auf Anfragen direkt mit. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die *Wiener Secession* hat Mitte Januar ihre neunte Ausstellung eröffnet. Sogleich in der ersten Woche wurden zwei Bilder von *Segantini*, zwei Bilder des Spaniers *Zuloaga*, die Marmorfigur »Kauernde« von *Max Klinger* und die Marmorgruppe »Mond und Erde« von *Rodin*, im ganzen für 76000 Kronen, von Wiener Privaten angekauft. Die Ausstellung bleibt bis Ende Februar geöffnet.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. In der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* war am 25. Januar der erste Teil der Sitzung dem Vortrage des Herrn *Prof. Springer* »Über die Chronologie der Radierungen Ostade's« gewidmet. Über diesen Meister ist seit Bode's »Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei« keine wichtigere Arbeit erschienen, und so fehlt es auch an einem Versuche, seine Radierungen, deren Zahl ungefähr 50 beträgt, chronologisch zu ordnen. Trotz mancher durch die mangelhaften Reproduktionen, in denen ein Teil der Blätter erst vorliegt, verursachten Schwierigkeiten lassen sich aber dieselben doch in mehrere grosse Gruppen verteilen dank dem Umstande, dass sich zehn datierte Arbeiten unter ihnen befinden (drei von 1647, je zwei von 1648 und 1653, je eine von 1652, 1671 und 1678 oder 1679). Ziemlich leicht ist es, darnach die spätesten in den 70er oder Ende der 60er Jahre entstandenen Blätter zu bestimmen, welche sich durch eine sehr breite Lichtführung zu erkennen geben. Was den Anfang der Thätigkeit Ostade's als Radierer anlangt, so vermutet der Vortragende, dass ihm die erste Anregung dazu durch den in den 40er Jahren bei ihm einsetzenden Einfluss Rembrandt's gekommen ist, da seine frühesten datierten Radierungen soviel später fallen als die ersten Bilder (um 1635), und da in der Haarlemer Schule diese Kunst nicht heimisch war (die dortigen Radierer stehen vielmehr mit Ausnahme Pieter de Grebber's, der mit dem Kupferstecher Hendr. Goltzius zusammenhängt, selbst unter Ostade's Einfluss). Eine detaillierte Behandlung ist für die kleinfigurigen Darstellungen dieser Zeit charakteristisch. Die Blätter der mittleren Zeit lassen sich endlich grösstenteils mit Hilfe der Bilder, welche ihnen gegenständlich entsprechen, chronologisch gruppieren, so dürften z. B. eine Anzahl von Darstellungen einzelner Figuren am offnen Fenster in die 60er Jahre fallen, denen nach der Form des Monogrammes die Bilder gleichen Inhalts zuzuweisen sind. Eine genaue chronologische Folge der einzelnen Radierungen lässt sich zur Zeit noch nicht feststellen. Die Hauptschwierigkeit liegt, wie in dem nachfolgenden Meinungsaustausch besonders von Herrn Davidsohn betont wurde, in der noch ganz unvollständigen Kenntnis, die man bis jetzt von den ersten Zuständen derselben besitzt. — Herr *R. Lippmann* gab sodann einen Überblick über die in der neuesten Litteratur lebhaft entbrannte Streitfrage »über die xylographische Ars Moriendi des British Museum und die Kupferstiche des Meisters E. S.« Als ein vollwertiges Werk desselben vermag der Vortragende die letzteren nicht anzuerkennen, sondern höchstens als Werkstattarbeit. Für die Priorität der Holzschnitte, welche eine der bedeutendsten Erscheinungen dieser Gattung aus dem 15. Jahrh. darstellen, spricht ihre höhere künstlerische Qualität. Doch verdienen die von anderer Seite vorgebrachten Gegengründe, dass die Kompositionen in ihnen durch die Spruchbänder, welche den Stichen fehlen, zerschnitten werden u. a. m. ernstliche Berücksichtigung, und eine geradezu unlösbare Schwierigkeit bietet die Frage, weshalb der letzte Holzschnitt der ganzen Folge die umgekehrte Anordnung der Scene mit dem Bett des Sterbenden zeigt. Die in den Stichen statt dessen vorliegende Übereinstimmung mit der Komposition der vorhergehenden Darstellungen lässt sich ebenso gut als eine nachträgliche Anpassung wie aus dem Umstande erklären, dass der Stecher sie irrtümlicher Weise im Gegensinne gestochen haben könnte. In der hierauf sich entspinnenden Diskussion gewann die Anschauung, dass die künstlerisch überlegenen Holzschnitte als das Original zu betrachten seien, weil die Spruchbänder sich nachträglich kaum so vorzüglich in die Bilder hätten einfügen lassen, fast allgemeine Zustimmung. Doch wies Herr Prof. Springer als Vertreter der Gegenpartei darauf hin, dass die Entscheidung der Frage im wesentlichen davon abhänge, ob man die Stiche dem Meister E. S. zuweisen könne, in dessen gesamter Produktion sonst keine Kopie vorkäme und dem die stilistischen Kriterien durchaus entsprächen. *O. W.*

VOM KUNSTMARKT

London. Bei *Christie* wurde am 19. Januar eine Reihe von Gemälden alter und neuer Meister versteigert, u. a. eine Landschaft von *Isaak Ostade* (von 1649), Pferde vor einem ländlichen Wirtshaus. Sie brachte 20895 Mark. — Am 18. Januar war altes Porzellan bei Christie zum Verkauf gekommen. Eine Gruppe aus Dresdener Porzellan brachte 4200 M., eine Sèvres-Schale 1974 M., ein Sèvres-Cabaret 3045 M., zwei alte Sèvres-Orangenkübel 4200 M. ∞

Wien. Bei einer Versteigerung, die kürzlich bei *C. J. Wawra* stattfand, wurden für einen »Seesturm« von A. Achenbach 1190 Kr., für »Bellinzona« von Oswald Achenbach 3400 Kr., für Fr. Gauermann »Die Weide« 1820 Kr., für Ed. Grützner, Studie, »Der fürstbischöfliche Waldaufseher Thomas Fürtner in Rotholz« 1740 Kr., für v. Pettenkofer, »Marktscene« 1120 Kr., für desselben Künstlers »Spielende Kinder« 1140 Kr., für Robert Schleich, »Strasse in Sterzing« 1140 Kr. und für Robert Russ, »Schloss bei Rovereto« 2200 Kronen gezahlt. ⁂

Paris. Die wichtigeren Versteigerungen von Kunstsammlungen haben in der vergangenen Woche ihren Anfang mit der Sammlung des Dr. D . . . genommen. Die Sammlung enthielt ausschliesslich moderne Arbeiten, und zwar fast nur Landschaften der impressionistischen Schule. Darunter befanden sich einige ausgezeichnete Bilder von Boudin, der in der Sammlung am besten vertreten war, von Pissarro, Sisley, Lepine und Collin, sowie eine Kleinigkeit von dem bekannten ältern Bauernmaler Feyen-Perrin, eine kleine Radierung von Millet und eine wenig bedeutende Arbeit von Jules Dupre. Diese ältern Arbeiten gingen sehr billig weg. Dupré, der Puppenspieldirektor, für 235 Fr., Feyen-Perrin, die Kornschwingerinnen, für 190 und die Radierung Millet's, Bäuerin am Futtertrog, gar für 9 Franken. Bessere Preise wurden mit den moderneren Bildern erzielt. Die namhaftesten Werke Boudin's verkauften sich wie folgt: Bassin de l'Eure in Havre, 1140, Bassin du Commerce, Havre, 1080, Bachufer bei Deauville, 1950, Bassin Casimir-Delavigne, Havre, 1160, Ebbe in Trouville, 1040, Bossin von Fecamp, 1150, Hafen von Dünkirchen, 1200, der Park Cordier in Trouville, 1000, Strand von Deauville, 1700, Ufer der Touques bei Trouville, 1355, Einfahrt des Hafens von Havre, 1500, die Fähre in St. Valery sur Somme, 2605, der Hafen von Havre, 4050, Strand von Deauville, 2350, Bai von Antibes, 1450 Franken. Pissarro: die Hütte, 1000; Lepine, die Sullybrücke, 1880, der Bach, 980; Sisley, Ansicht des Flusses Loing bei Saint Mammes, 1400, die Rue de la Tannerie in Moret, 1900, der Canal des Loing, 1000, Am Walde, 1750 Franken. Die weniger bekannten Künstler wie Vignon, Collin und Rochenoire, von denen ebenfalls Bilder versteigert wurden, kamen nicht über 500 Franken hinaus. Im ganzen ergab die Sammlung 44518 Franken. S.

VERMISCHTES

Florenz. *Arnold Böcklin* hat u. a. ein fast vollendetes grosses phantastisches Bild, »Die Pest«, hinterlassen, das alle Schrecken der Krankheit ergreifend schildert. ∞

Berlin. Der Bildhauer A. Vogel hat im Auftrage der Akademie der Wissenschaften eine *Plakette* modelliert zur Erinnerung an ihre 200jährige Jubelfeier. Vier Frauengestalten, die Philosophie, die Mathematik, die Physik und die Geschichte, sind rings um die Quelle der Natur gruppiert, über ihnen sieht man, umgeben von Lorbeerbäumen, die Wahrheit, die einen Spiegel in der Hand hält. — Die Kehrseite zeigt in der Mitte eine Darstellung des brandenden Meeres, zu beiden Seiten die Namen von Leibniz, Friedrich d. Gr., A. und W. von Humboldt, Helmholtz, Virchow, Mommsen u. a. -r-

Wien. Der Künstlerbund „Hagen" veröffentlicht in hiesigen Zeitungen folgendes Rundschreiben: „Der Künstlerbund „Hagen" sieht sich infolge von Zeitungsnotizen, welche zu irriger Deutung Anlass geben könnten, zu nachstehender Erklärung veranlasst: Der Künstlerbund hat sich bei seinem Austritte aus der Genossenschaft naturgemäss als Klub der Genossenschaft aufgelöst, sich jedoch sofort als selbständiger Verein unter dem Namen „Künstlerbund Hagen in Wien" konstituiert. Von den 23 Mitgliedern des ehemaligen Verbandes sind zwei in der Genossenschaft verblieben, zwei weitere wieder in dieselbe zurückgekehrt. Nachdem seither noch drei Mitglieder der Genossenschaft sich dem Vereine angeschlossen haben, besteht derselbe nunmehr aus 22 ehemaligen Mitgliedern der Genossenschaft und 30 neu hinzu gekommenen Künstlern, im ganzen also aus 52 Mitgliedern. Die erste selbständige Ausstellung des Künstlerbundes wird im kommenden Spätherbste stattfinden. — Für den Künstlerbund „Hagen": Gustav Bamberger, Heinrich Lefler, Franz Thiele." ⁂

Hamburg. Mit der malerischen Ausschmückung des grossen *Saales im Hamburger Rathause*, die ursprünglich den inzwischen verstorbenen Malern Geselschap und Karl Gehrts übertragen worden war, ist nunmehr auf Grund der von ihm eingereichten Entwürfe Professor Hugo Vogel-Berlin betraut worden. -r-

Venedig. Auf dem einen der beiden antik-griechischen Löwen, die vor dem Thor des alten Arsenals aufgestellt sind, befindet sich eine Inschrift, die zu entziffern bisher noch keinem Gelehrten gelungen war. Die Form der Buchstaben erinnert an die babylonische Keilschrift, die Inschrift läuft kreisförmig um die Schultern des Löwen und bedeckt zum Teil seine Flanken. Jetzt hat ein dänischer Gelehrter festgestellt, dass die Zeichen von normannischer Hand aus dem elften Jahrhundert stammen und folgendermassen lauten: »Hakon mit Alf, Asmund und Arn haben diesen Hafen erobert. Auf Befehl Harolds des Langen haben sie dem griechischen Volke zur Strafe für sein Revoltieren eine Kontribution auferlegt. Dalk war in fernen Gegenden abwesend; Egil und Ragner führten Krieg in Mösien und Armenien. Asmund hat diese Runen eingegraben mit Hilfe von Asgir, Thorleif, Thor und Joar auf Befehl Harolds des Langen und dem lebhaften Einspruch der Griechen zum Trotze.« Harold, genannt der Lange, unternahm im Jahre 1040 mit seinen Schiffen einen Raubzug in das mittelländische Meer, der byzantinische Kaiser Michael IV. rief ihn zu Hilfe gegen die Athener, die ihm den Gehorsam verweigert hatten. Zwei Jahre darauf wendete Harold sich dann aber gegen Konstantinopel selbst, er stürzte den Nachfolger Michael's und setzte Theodora und Zoe als gemeinsame Regentinnen auf den byzantinischen Thron. Der tapfere Wikinger fiel einundzwanzig Jahre später im Kampf gegen den englischen Harold bei Stamford-Bridge, wenige Wochen bevor die Normannen in der Schlacht von Hastings England unter ihre Herrschaft brachten. Im Jahre 1687 besiegte Morosini die Türken und brachte die Löwen als Siegesbeute von Athen nach Venedig.

Berlin. Durch eine Meldung der »Times« ist auch in eine Reihe deutscher Blätter die Meldung übergegangen, dass die beiden grossen *Van Dyck-Bildnisse* aus der genuesischen Periode des Meisters, die im Vorjahre der Kunsthändler Agnew aus der Peel'schen Sammlung für 24250 Pfund Sterling erwarb, vom Berliner Museum angekauft worden sind. Diese Mitteilung ist insofern als verfrüht zu bezeichnen, dass allerdings Verhandlungen schweben, die aber noch nicht perfekt geworden sind.

Inhalt: R. de la Sizeranne's Werk über die zeitgenössische englische Malerei. Von O. v. Schleinitz. — Wien, H. Burghart †; St. Petersburg, A. Nokatschewski †; Budapest, A. Brodssky †; Wien, Josef Plank †. — München, P. Halm, Professor, H. Petersen, Präsident; Berlin, Max Liebermann, Vorstand, Braunschweig, P. J. Meier, Direktor. — München, Dürerautograph; Hebung des Schatzes von Antikythera; Konstantinopel, Neuer Sarkophag. — Leipzig, Goethedenkmal; Rom, Verdidenkmal, Heidelberg, Denkmal für Bunsen und Helmholtz; Berlin, Bismarckdenkmal; Bremen, Geschenk von Schütte. — Danzig, Kriegerdenkmal; Florenz, Wettbewerb um neue Münzen; Berlin, Wettbewerb um ein Speisezimmer. — Wien, Secessionsausstellung. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft. — London, Auktion bei Christie; Wien, Auktion bei Wawra; Paris, Neue Versteigerungen; Florenz, Böcklin; Berlin, Plakette von Vogel, Wien, Künstlerbund Hagen; Hamburg, Ausmalung des Rathauses; Venedig, Inschrift auf den Löwen; Berlin, Neuerwerbung für das Museum. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 16. 21. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

H. W. MESDAG

Zum 23. Februar 1901

Einer der populärsten Künstler Hollands, dessen originelle Auffassung seinen Namen und seine Kunst weit über die Grenze seines Vaterlandes gebracht hat — Hendrik Willem Mesdag, feiert heute im Haag seinen siebzigsten Geburtstag.

Wenn irgend einer, so hat Mesdag wie mit Zauberschlag, par droit de conquête, sich in der Kunstwelt eine gebietende Stellung erworben. Vor 32 Jahren, im Jahre 1869, wurde der Name Mesdag's zum erstenmale in einer Ausstellung im Haag genannt. Man sah dort zwei Bilder, welche der eigentümlichen Auffassung wegen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Das eine, Schiffbrüchige in einem Boote, hatte zum Titel: »Was wird aus ihnen werden?« und die öffentliche Meinung, welche ihr Urteil gern mit einem Witz oder Scherz verknüpft, machte daraus die ironische Frage: »Was wird aus *ihm* werden?«

Es war die kühne, unverfälschte Wirklichkeit, von einem Unerfahrenen verdolmetscht, dessen Auge jedoch dabei solch eine Schärfe des Blickes und dessen Hand solch eine Unverzagtheit zeigte, dass er schon bei seinem ersten Schritt in der Kunstwelt das Publikum zwang, Notiz von seiner Arbeit zu nehmen.

Als dann dieser merkwürdige Bekenner eines unbedingten Realismus einige Monate später die Bitte an die Künstlergenossenschaft Pulchri Studio richtete, ihn in ihren Bund aufzunehmen, runzelte die Mehrheit, noch unter dem Eindrucke jener vermessenen Probestücke, die Stirn und verweigerte das Verlangen des dreisten Neuerers. Wie erstaunt war jedoch jener Bund, welcher das Heiligtum der Kunst so sorgfältig bewachte, als kurze Zeit nachher, im Mai 1870, die höchste Anerkennung, welche der Pariser Salon vergiebt, die goldene Medaille, demselben Anfänger zugewiesen wurde. Ein Ehrenzeugnis, welches nur sehr selten Ausländern zu teil wird, wurde dem Bilde Mesdag's »Brandung an der Nordsee« zuerkannt. Die vaterländische Kunstwelt war ausser sich, und der gestern noch zur Seite geschobene Anfänger war heute ein berühmter Mann.

Allerdings ist Mesdag in seiner Kunst ganz und gar ein »*selfmade man*«. Schule oder Führung hat er nicht gehabt. In einem Lebensalter, wo die Fama gewöhnlich schon lange Verdienst und Gaben eines Künstlers verkündet hat, verlässt Mesdag, schon 35 Jahre alt, sein Bankiergeschäft, um sich der bildenden Kunst zu widmen. Unser talentvoller Landschaftsmaler Roelofs, der damals noch in Brüssel wohnte, kam ihm bei seinen ersten Schritten zu Hilfe. Meister Alma Tadema, der uns das alte Rom hervorzurufen weiss, und der ebenfalls damals in Brüssel wohnte, riet dem mutigen Anfänger, strenge und getreu die sich ihm darbietende Wirklichkeit zu studieren. Also wendet sich Mesdag ausschliesslich zur Natur, gewinnt sie lieb mit jener wilden, ungestümen Leidenschaft, welche selbst die Schwächen und Launen der Geliebten für Tugenden hält, und giebt schon sehr bald die Wirklichkeit mit so frischer Originalität, aber zugleich mit solch einer rohen Kraft zurück, in förmlichem Seemannsjargon, so dass die ganze Künstlerschaft davon erregt war. Von jenem Augenblicke an greift Mesdag's robuste Naturvision den Zuschauer an, als ob jemand ihn bei den Schultern packt.

So stand er mit seiner noch jungfräulichen Künstlerseele vor dem Meere, dem mächtigen, unabsehbaren Ocean, und der Drang erwacht in ihm, das allvermögende Element in seiner ganzen Verwegenheit und Wut, in seiner erschütternden Grösse und Majestät wiederzugeben. Ohne Führer, ohne Beispiel, aber auch ohne Vorurteil geht der Neuling ans Werk und erstaunt die Welt durch die Wucht seiner Palette.

Man denke sich die berühmtesten Marine-Maler, Ludolf Bakhuizen, Van de Velde, Schotel, Louis Meyer: sie haben manchmal mit geschmackvollem Pinsel und feiner Mache die See abgebildet, aber war einer von ihnen im stande, uns den Eindruck unendlicher Grösse und Majestät, intensiver Kraft und Frische derart wiederzugeben, wie es Mesdag gelungen ist? Bei ihm wird der Schein der Wirklichkeit das Meer selbst; bei den anderen bleiben es beinahe immer

»Gemälde«, in welchen vorzüglich die meisterhafte Ausführung und die kunstfertige Technik zu bewundern ist. Mesdag's unbefangenes, vorurteilfreies Künstlerauge misst das ewig-unruhige, ewig-abwechselnde Meer und reproduziert es mit solch ergreifender Wahrheit, dass der frische Seewind den Zuschauer anweht und er das salzige Nass zu riechen meint.

Seit Mesdag im Jahre 1870 von der Pariser Jury, zu der auch Millet gehörte, als unabhängiger Künstler gekrönt wurde, hat sein fruchtbarer Geist nicht geruht. Die Nordsee ist von ihm in all ihrem Licht und Schatten, in ihrem wilden Ungestüm, wie in ihren lieblichsten und holdesten Stimmungen dargestellt worden. Seine in Paris gekrönte *Brandung* gab eine wühlende See bei grauem Wetter mit schäumendem Wellenschlag, doch ohne weitere Staffage. Das Bild imponierte durch seine Einfachheit und Wahrheit.

1876 sandte Mesdag wieder zwei Bilder zur Pariser Ausstellung, überwältigend und kühn. Auf dem ersten Bilde, wo Sturmwetter in Luft und See meisterhaft ausgedrückt ist, sieht man am Horizont ein Fahrzeug in Not. Am Strande eine dunkle Menschenmasse, ängstlich zusammengekauert, das Rettungsboot wird hinausgetragen.

Auf dem zweiten Bilde ist die Sonne am Untergehen; das Sturmwetter beruhigt sich und ein Streifen Blau kommt hinter schweren Wolken zum Vorschein. Das Rettungsboot kehrt zurück; die Geretteten werden am Strande von den erregten Fischersleuten willkommen geheissen.

Bis ins Unendliche versteht Mesdag es, die von ihm angebetete Herrscherin in allen Zuständen wiederzugeben. Wie er Dorf Scheveningen, Strand und Meer liebt, hat er gezeigt durch sein Panorama, dessen Ausführung ihm von einer belgischen Gesellschaft in Auftrag gegeben war. Im Jahre 1881 führte der Künstler den Plan aus, und im August konnte das Panorama in der »Zeestraat« im Haag in der Nähe des Wohnsitzes Mesdag's, eingeweiht werden.

Die Tausende von Besuchern waren erstaunt von der verblüffenden Nachahmung der Wirklichkeit. Trotz der unmittelbaren Nähe der dargestellten Scenerie wurde es von allen warm gepriesen.

So hat sich die Popularität Mesdag's ständig vermehrt. Im Kunstverein Pulchri Studio, dessen Vorsitzender Mesdag seit 1889 permanent ist, darf man ihn die treibende Kraft nennen. Für Fremde und Einheimische ist sein Museum neben seiner Wohnung, mit seinen reichen Schätzen moderner französischer Kunst (Daubigny, Corot, Millet, Rousseau, Courbet u. s. w.), immer zugänglich.

Mit Auszeichnungen, Ritterkreuzen verschiedener Regierungen beschenkt, mit einer begabten Frau an seiner Seite, deren Kunstrichtung sich in Auffassung und Streben zur seinigen fügt, überall geehrt und gesucht, darf der eminente Künstler Mesdag heute, an seinem siebzigsten Geburtstag, einen befriedigten und dankbaren Rückblick werfen auf eine Laufbahn, so ruhmreich und so merkwürdig wie die seinige.

Haag, Februar 1901. *Johan Gram.*

PARISER BRIEF

Der Cercle artistique et littéraire in der rue Volney veranstaltet alljährlich eine Kunstausstellung, die man gewissermassen als Einleitung des zwei oder drei Monate später folgenden grossen Salons bezeichnen kann. Neues wird in diesen Ausstellungen nicht geboten, sondern man trifft da lauter bekannte und zur offiziellen Kunst gehörige Namen. Am besten sind immer die Porträtisten vertreten, einmal, weil der beschränkte Raum nur die Aufnahme von Werken bescheidenen Umfanges gestattet, und dann, weil der Cercle Volney in der Pariser Gesellschaft mitzählt, und es somit ganz natürlich ist, dass die offiziellen Porträtisten der eleganten Damen und Herren der Gesellschaft hier eine Hauptrolle spielen. Obgleich nun zu diesen offiziellen Meistern des Bildnisses mehrere Künstler gehören, über deren wirkliche Begabung kein Zweifel herrscht, können uns ihre Arbeiten, zumal wenn man gleich einige zwanzig oder dreissig beisammen sieht, doch nur wenig interessieren. Es scheint, dass bei der Porträtierung der Herren und Damen der feinen Gesellschaft die Routine die Hauptsache ist. Es kommt weniger auf geistreiche Auffassung der Persönlichkeit und des Charakters als vielmehr auf eine gewisse banale Ähnlichkeit an, und manche dieser Modemaler stellen nicht sowohl Menschen als elegant gekleidete Gliederpuppen dar. Indem ich die weniger bedeutenden dieser Hofmaler der Pariser Gesellschaft mit Stillschweigen übergehe, erwähne ich Carolus Duran, den man einst mit Velasquez verglich und der in den letzten Jahren von seiner früheren Höhe bedeutend abwärts geglitten ist. Sein diesjähriges Damenbildnis ist eine der besten Arbeiten, die wir von ihm in den letzten Jahren gesehen haben, kommt aber bei weitem nicht der Dame im schwarzen Seidenkleid im Luxemburg gleich. Benjamin Constant schwelgt seit einigen Jahren in citronengelben und herbstlich goldbraunen Tönen, die bei den Bildnissen der Königin Victoria von England und des Herzogs von Aumale ganz angebracht waren, bei dem jetzt ausgestellten Porträt eines jungen Mädchens aber weniger am Platze sind. Ferdinand Humbert kann seinen feinen Farbensinn niemals verleugnen, nähert sich aber in seinen beiden Damenbildnissen bedenklich der konventionellen Porträtkunst, und Bonnat ist auch schon in einem Alter, wo man sich über Wiederholung und Stillstand nicht beklagen darf. Ein ganz ausgezeichnetes Porträt seines Vaters, des berühmten Malers Jean Paul Laurens, hat Paul Albert Laurens geschickt, und an dieser Arbeit sieht man so recht, dass jugendliche Frische und Kraft die technische Wissenschaft der alten Herren reichlich aufwiegen. Jean Veber, den man im Anfange seiner Laufbahn nur als Karikaturisten kannte, hat sich schon seit längerer Zeit als einen der ersten unserer kleineren Meister dargethan: er versteht es, den schon tausendmal behandelten Themen eine neue humoristische oder satirische Seite abzugewinnen, und da er zugleich ein hervorragender Kolorist ist, finden seine Arbeiten mehr und mehr die ihnen gebührende Beachtung. Sein »Adam und Eva« zeigt uns den in Gestalt eines zottigen Satyrs auf allen Vieren kriechenden Urmenschen, der gierig den von der lüsternen Eva hingereichten Apfel beschnüffelt. Ringsum drängen sich die Tierpaare, denen im nämlichen Augenblick wie den Menschen der Unterschied zwischen Gut und Böse klar wird, und die nun sämtlich sich zu den Freuden der Liebe bereiten. In ähn-

licher halb karikaturistischer Art behandelt Eugen Cadel ein Ritterabenteuer, wo man den Drachen, den Ritter und das Ross tot übereinander liegen sieht, ein Anblick, der gar nicht grausig, sondern belustigend wirkt. Von Cadel ist ausserdem eine sehr hübsche bretonische Abendlandschaft in der Pünktchenmanier Henri Martins da, und überhaupt ist diese Ausstellung reicher an interessanten Landschaften, denn an bemerkenswerten Porträts. Voll poetischen Reizes sind die bretonischen Scenen von Legout-Gerard, die holländischen Ansichten von Henri Guinier, die saftigen Berge und Seen Savoyens von Toudouze und die eigenartigen Gebirgsthäler Buffet's, der seinen seltsam grünlichen Himmeln die Transparenz des unermesslichen Äthers zu geben versteht. Auch Tattegrain, der sonst immer in Blut und Brand, Mord und Schrecken schwelgt, und die Greuel des Krieges, der Hungersnot, des Schiffbruches mit wahrem Behagen auf Riesenbildern darzustellen pflegt, ist mit einem kleinen friedlichen Bildchen erschienen, wo im idyllischen Buschwerk nur ein winziger Jägersmann an Blut und Mord erinnert. Bouguereau ist mit zwei Bildern vertreten, zwei echten Bouguereaus. Der eine heisst »Yvonne« und zeigt uns ein kleines, aus glattem Porzellan gebautes Bauernmädchen, das einen baumwollenen Kittel aus glänzender Seide trägt, auf einer porzellanenen Holz- oder Steinbank sitzt und den Rücken an ein Porzellanhaus lehnt. Das andere Bild betitelt sich »Der fliehende Amor« und stellt einen geflügelten Jungen ohne Epidermis dar, der sich von einem mit der gleichen Krankheit behafteten nackten Mädchen verabschiedet. Die Skulptur enthält nichts Bemerkenswertes, es seien denn die kleinen Wachsarbeiten von Stanislaus Lami und die Büsten von Denys Puech. — Bei Georges Petit sind nahezu 300 moderne Miniaturporträts ausgestellt, und wenn die Veranstalter dieser Ausstellung beabsichtigten, den Rückgang dieses Kunstzweiges gründlich darzuthun, so haben sie einen schönen Erfolg zu verzeichnen. Es ist da auch nicht eine einzige Arbeit, die man mit gutem Gewissen hervorheben und nennen könnte. Seit der Erfindung der Photographie ist die Miniaturmalerei stetig zurückgegangen, und jetzt wird sie fast ausschliesslich von müssigen Damen zum Zeitvertreib ausgeübt.

Bei Durand-Ruel, wo die französischen Impressionisten gewöhnlich ausstellen, sind gegenwärtig eine Anzahl neue Arbeiten von Camille Pissarro zu sehen. Die Hälfte der zweiundvierzig ausgestellten Gemälde sind Ansichten aus Paris, oder genauer aus dem Tuileriengarten. Sie sind sämtlich vom nämlichen Standpunkte, von einem Fenster in der rue de Rivoli, aufgenommen, stellen so ziemlich den nämlichen Teil des Gartens dar und entbehren infolgedessen nicht einer ermüdenden Eintönigkeit, wenn man sie, wie jetzt bei Durand-Ruel, alle zugleich nebeneinander sieht. Zu dieser Eintönigkeit trägt das Grau in Grau bei, welches die Städtebilder Pissarro's und Raffaelli's auszeichnet. Die übrigen Arbeiten sind teils Landschaften aus der Umgegend des Örtchens Eragny, wo Pissarro den Sommer zu verbringen pflegt, teils Ansichten des Hafens und der alten Gassen von Rouen. Aus allen diesen Bildern scheint mir die schon bei frühern Ausstellungen dieses Künstlers gewonnene Ansicht bestärkt zu werden, dass Pissarro zwar ein grosser Maler ist, der den Eindruck der Natur mit Meisterschaft wiederzugeben versteht, dass er aber nicht, wie Claude Monet, mit dieser mehr technischen Begabung auch das poetische Empfinden besitzt, oder wenigstens ist ihm die Poesie bei weitem nicht so vertraut wie Monet oder, um noch einen Impressionisten zu nennen, wie Renoir. Diese beiden sind nicht nur grosse Maler, sondern auch grosse Dichter, und man braucht nur einen Blick auf ihre ebenfalls bei Durand-Ruel hängenden Bilder zu werfen, um den Unterschied zwischen ihnen und Pissarro wahrzunehmen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass den Werken Pissarro's jegliche Poesie abzusprechen ist. Sein Sonnenuntergang in Rouen erinnert in seiner überwältigenden Farbenglut an die phantasievollsten Schöpfungen Turner's, des grossen englischen Koloristen, und die Rue de l'Epicerie kann sich ungescheut neben den besten Monet's sehen lassen. Die Ausstellung enthält auch zwei Stillleben, meiner Ansicht nach die schwächsten Nummern der Sammlung. Die Bilder aus Eragny zeigen uns eine ganz abscheulich grüne Gegend. Ein solches spinatgrünes Bild für sich allein dürfte wohl erträglich oder gar angenehm wirken, zumal die Wahrheit des Naturausdruckes vollkommen ist. Aber bei Durand-Ruel hängen zehn solche Bilder nebeneinander, und das ist des Guten zu viel.

Louis Soullié, der Verfasser der „Bibliographie des ventes du 19 siècle", hat ein neues Buch veröffentlicht, worin er die von den Arbeiten Millet's erzielten Preise bespricht, nachdem er im vorigen Jahre eine ähnliche Arbeit über den Landschafter Troyon publicirt hatte. Ausser einer kurzen Beschreibung und Würdigung des Lebens und der Werke Millet's von Paul Mantz enthält das 270 Seiten starke Werk die eingehende Beschreibung der 1045 Arbeiten Millet's, die von 1849 bis zum März 1900 öffentlich verkauft worden sind, samt den bei allen Verkäufen erzielten Preisen. Es ist von hohem Interesse, die nacheinander für dasselbe Werk gezahlten Preise hier in einer Zusammenstellung zu finden. Am bemerkenswertesten ist hier der durch die vervielfältigenden Künste in aller Welt bekannt gewordene „Angelus" (Abendläuten). Dieses Bild war von einem Amerikaner bestellt, der dafür 1500 Franken zahlen sollte, wurde aber von Millet für 1000 Franken an den Amateur Papeleu verkauft, von dem es privatim an Arthur Stevens verkauft wurde. Von Stevens ging es in den Besitz von van Proet über und von da 1864 an Paul Tesse, der es für 1800 Franken an Gavet verkaufte. Gavet erhielt von dem bekannten Kunsthändler Durand-Ruel 12000 Franken, und für 38000 gelangte der Angelus an J. Wilson. Als die Sammlung Wilson's im Jahre 1881 versteigert wurde, kaufte der Händler G. Petit das Bild für 160000 Franken, und bei der Versteigerung der Sammlung Secretan im Jahre 1889 wurden 553000 Franken erzielt. Diese Summe war von Antonin Proust im Auftrage einer Anzahl Kunstfreunde geboten worden, in der Voraussetzung, dass der Staat, dem man das Bild schenken wollte, einen gehörigen Zuschuss machen würde. Als sich diese Hoffnung nicht erfüllte, kaufte die New Yorker „Art Association" das Bild zum nämlichen Preis. 1890 erwarb H. Garnier das Bild und verkaufte es für 800000 Franken an den Pariser Chauchard, nach dessen Tode es dem Louvre gehören wird.

Der in der Société des Artistes français ausgebrochene Streit hat mit der Wiederwahl des bisherigen Ausschusses geendet. Diesen Sieg hat der Ausschuss jedoch der Thatsache zu verdanken, dass er das Programm seiner Gegner, soweit es positive Forderungen enthielt, einfach adoptierte und somit dem Feinde den Wind aus den Segeln nahm. Der Streit war dadurch entstanden, dass der Vorstand der Gesellschaft sich und seinem engern Anhang auf der Weltausstellung fast allen verfügbaren Raum gesichert hatte, so dass für die misera plebs kein Platz war. Die wichtigste der positiven Forderungen, worin beide Parteien einig sind, besteht in der Beschränkung des fremden Elementes. Ausländer dürfen hinfort im Salon der Artistes français nur je ein Bild ausstellen, während den Franzosen die doppelte Zahl zugestanden bleibt. In der jüngern Gesellschaft, der Société nationale des Beaux-arts herrscht

dieselbe Strömung. Während bisher die ausländischen Mitglieder der Gesellschaft mit den Franzosen gleichberechtigt waren, ist ihnen jetzt die Befähigung, der Aufnahme-Jury anzugehören, genommen worden. La France aux Français, der Wahlspruch der Chauvinisten, scheint jetzt auch bei den Künstlern Wiederhall zu finden.

Karl Eugen Schmidt.

BÜCHERSCHAU

Pompeji in Leben und Kunst. Von *August Mau.* Mit 278 Abbildungen im Text, 12 Heliogravuren und Vollbildern und 6 Plänen. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 1900.

Der vor mehr als Jahresfrist erschienenen englischen Übersetzung (Pompeii, its life and art. New York, The Macmillan Co. 1899) ist jetzt auch die deutsche Ausgabe von Mau's »Pompeji in Leben und Kunst« gefolgt, für die, wie die Vorrede besagt, »das der englischen Ausgabe zu Grunde liegende Manuskript überarbeitet, hie und da verbessert und durch Hinzufügung des Kapitels über den seitdem ausgegrabenen Tempel der Venus Pompejana auf das Laufende gebracht wurde«.

Das neue Werk des bekannten Archäologen kann als beste Ergänzung zu seinem kleinen »Führer durch Pompeji« betrachtet werden (1898 bereits in dritter Auflage erschienen) und wird sowohl dem Kenner Pompejis als Erinnerung an die dort verlebten unvergesslichen Stunden als auch dem künftigen Besucher der Stadt als treffliche und eigentlich unentbehrliche Vorbereitung hochwillkommen sein.

Mau's Pompeji ist nicht etwa lediglich für den geschulten Archäologen, sondern »für den weiteren Kreis gebildeter Leser« bestimmt und der Verfasser hat es trefflich verstanden, diesem Zwecke den Text anzupassen. In klarer, leicht fasslicher und stets fesselnder Weise führt er uns in die Ruinenstadt ein und vermeidet es, den Leser durch näheres Eingehen auf archäologische Streitfragen oder begründende Bemerkungen seiner neuen Forschungsresultate zu ermüden. Diese, für den Fachmann bestimmt, hat Mau in den Römischen Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in einer Reihe von Aufsätzen bereits niedergelegt.

Das über 500 Seiten starke Buch ist in 6 Teile, Einleitung und Schluss gegliedert. Die Einleitung schildert in grossen Zügen die Stadt vor der Zerstörung, die Verschüttung und Ausgrabung und geht auch auf das Baumaterial, die Bauart und die verschiedenen Bauperioden ein. Der erste Teil ist den öffentlichen Plätzen und Gebäuden, der zweite den Wohnhäusern gewidmet, der dritte Teil behandelt Handel und Gewerbe, der vierte die Gräber, der fünfte die Pompejanische Kunst, der letzte die aufgefundenen Inschriften, das Schlusswort folgert, inwieweit Pompeji als Quelle für die Kenntnis des Altertums für uns wichtig ist. Ein ausführliches, gewissenhaft ausgearbeitetes Register erleichtert die Benutzung des Buches. Besonders interessant, auch für den Fachmann, sind die ausserordentlich zahlreichen neuen Abbildungen, welche das Werk als Textabbildungen und Vollbilder enthält, auch sechs Pläne sind eingefügt. Grossen Wert verleihen dem Abbildungsmaterial die Rekonstruktionen der Bauwerke, besonders der Wohnhäuser, die ausschliesslich nach Zeichnungen hergestellt sind, die auf Skizzen des Verfassers beruhen. In dankenswerter Weise ist bei diesen Rekonstruktionsversuchen der Phantasie kein grosser Spielraum gelassen worden, »rekonstruiert wurde nur, wo es mit Sicherheit, oder doch mit grosser Wahrscheinlichkeit geschehen konnte«, und das ist in wissenschaftlicher Beziehung besonders wichtig.

Hervorgehoben sei auch zum Schluss, dass die Verlagsbuchhandlung für einen geschmackvollen, stilgemässen Einband Sorge getragen hat, der dem trefflichen Werk nur zur Zierde gereicht.

Th.

NEKROLOGE

München. Hier starb am 4. Februar im 51. Lebensjahre der Maler *Alfred Seifert*, der besonders durch seine etwas weichlichen weiblichen Studienköpfe und Genrebilder bekannt geworden ist.

§

INSTITUTE

Rom. Archäologisches Institut. Seitdem im vor. Jahre die deutsche Sprache die offizielle Sprache in den Sitzungen geworden ist, ist die Anteilnahme des Publikums eine ausserordentlich rege geworden. Zwar ist die italienische Gelehrtenwelt nicht mehr oder nur wenig vertreten, dagegen versammelt sich jetzt an jedem zweiten Freitag eine auserlesene Gesellschaft von deutschen Gelehrten, Einheimischen und Fremden, im Archäologischen Institut auf dem Kapitol. Am 7. Dezember v. J. wurden die Sitzungen wie gewöhnlich am Winkelsmannsfeste eröffnet. Professor *Petersen* sprach über die Dioskuren auf dem Monte Cavallo, die er eben gelegentlich ihrer Restauration aus nächster Nähe hatte untersuchen können. Er führte aus, dass die Dioskuren mit ihren Rossen nicht als Portaleinfassung gedient hatten, sondern ursprünglich an einer geraden Wand aufgestellt waren. Dr. *Amelung* sprach über eine bekleidete weibliche Statue, die völlig unbekannt in der Villa Doria-Pamphili bewahrt wird, und bestimmte dieselbe als die Kopie eines griechischen Marmorwerkes aus dem Kreise des Phidias. Am 21. Dezember sprach Professor *Hülsen* über ein kleines Relieffragment mit Resten einer Inschrift, deren Echtheit angezweifelt war, so lange sie nur aus einer Aufzeichnung des Flammus Vacca bekannt war, die aber eben durch den Vergleich mit dem wieder gefundenen Fragment als echt nachgewiesen werden konnte. Professor *Petersen* ergänzte seinen Vortrag über die Dioskuren durch die wohlbegründete Vermutung, dass dieselben ursprünglich zu einer Brunnenanlage gehört hatten, wie man jetzt auf dem Forum Romanum die Statuen der Dioskuren neben dem Quell der Iuthurna gefunden hat. — Am 11. Januar sprach Professor *Mau* über die Baugeschichte des Tempels der Venus Pompejana, des grössten eben ausgegrabenen Tempels in Pompeji. Dr. *Dellbrück* trug über die Kuh im Kapitolinischen Museum vor, in welcher er eine Nachbildung der berühmten Kuh des Myron erkennen will, wogegen Professor Petersen Einsprache erhob. — Am 25. Januar legte Dr. *Pollack* fünf neue Nachbildungen der Athena Parthenos vor: zwei Marmorköpfe, eine Glaspaste, eine Goldfibel und einen Halsbandverschluss; die letzten beiden konnten im Original vorgelegt werden, dank der Güte des russischen Botschafters Nelidoff, welcher der Sitzung beiwohnte. Dr. *Pfuhl* bestimmte einen Kopf im Thermenmuseum auf Odysseus und auf eine Kopie nach einem Bronzewerk des Kresilas. Er führte den Kopf auf eine Gruppe im Palazzo Spada, den Paladienraub darstellend, zurück, und Professor Petersen stimmte seiner Bestimmung zu, indem er auch für die eigentümliche Kopfbedeckung des Odysseus ein Analogon beibrachte.

E. St.

WETTBEWERBE

Berlin. Der Termin für die Bewerbungen um die diesjährigen akademischen *Rompreise* ist auf Freitag, den

31. Mai, verschoben worden. Ausgeschrieben sind 1) die beiden grossen Staatspreise im Betrage von je 3300 M. für dem preussischen Unterthanenverbande angehörige Architekten und Maler, 2) der Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung in Höhe von 3000 M. für deutsche Bildhauer, die ihren Studien auf den Unterrichtsanstalten der Akademie noch obliegen, und 3) der Preis der ersten Michael Beer'schen Stiftung für jüdische Bildhauer in Höhe von 2250 Mark. Mit der Verleihung der Preise ist die Verpflichtung zu einer einjährigen Studienreise nach Italien verbunden. — Von Ende Februar bis Ende März wird im Uhrsaal der Akademie der Künste eine Ausstellung von Werken *Max Koner's* stattfinden. -r-

Hamburg. Zum Wettbewerb um die Ausführung des *Empfangsgebäudes* auf dem hier projektierten neuen *Hauptbahnhof* sind 19 Entwürfe eingegangen. Einen ersten Preis von je 8000 M. erhielten der Eisenbahnbauinspektor E. Möller in Altona und die Architektenfirma Reinhard & Süssenguth in Charlottenburg; einen zweiten Preis von je 4000 M. Baurat Schwartz in Altona und Architekt Jürgen Krüger in Berlin. -r-

Posen. Bei dem Wettbewerb um das hier zu errichtende *Kaiser-Friedrich-Denkmal* erhielt Johannes Böse-Berlin den I. Preis (2500 M.), Emil Cauer-Berlin den II. Preis (1500 M.) und Küchler-Berlin den III. Preis (1000 M.) -r-

Breslau. Zur Erlangung von Modellen für die Errichtung eines Schmuckbrunnens wird zum 1. Juni d. Js. unter den deutschen Bildhauern des In- und Auslandes ein Wettbewerb erlassen. Die Herstellungskosten sollen nicht über 36000 M. betragen. Die Preise sind auf 1000, 600 und 400 M. bemessen. Die Bedingungen und Unterlagen können kostenfrei durch die Direktion des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau bezogen werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die *Nationalgalerie* hat eine Marmorarbeit von *Georg Lund*-Berlin, »Klagende Psyche«, und ein Gemälde von *Eugen Kampf*-Düsseldorf, »Eifelnest« angekauft. -r-

London. Erwerbungen der Londoner Museen. Durch das Vermächtnis von Mr. Henry Vaughan haben die meisten staatlichen Kunstinstitute Londons interessante Bereicherungen erhalten. So wurden jetzt in der *alten Galerie* in Trafalgar-Square folgende Werke aufgestellt: 22 Sepiazeichnungen von Turner, zu seinem »Liber Studiorum« angefertigt. 51 dieser Entwürfe befanden sich bereits hier, so dass jetzt die ganze Serie vereinigt ist. Alsdann: »Christus auf dem Ölberg«, früher Raphael zugeschrieben, jetzt aber als Lo Spagna erkannt. Nach genauem Vergleich mit dem in der »National Gallery« befindlichen Gemälde No. 1032, betitelt »Agony in the Garden«, von Lo Spagna, konnte auch in dem erstgenannten Werke die Meisterschaft festgestellt werden. Ferner: Gainsborough's beide Töchter »Margaret und Mary«, und ebenso von diesem Künstler »Skizze zu einer klassischen Landschaft«. 12 Ölskizzen von Constable; eine Landschaft von Crome; eine schöne Zeichnung von J. Reynolds für sein Bild »Sarah Siddons als tragische Muse«; Selbstporträt von Opil und ein Knabenporträt von François Duchatel (1616—94). — Mr. Boughton schenkte der Galerie »Die Wassermühle«, von Allart van Everdingen, dem Salvator Rosa des Nordens, der bisher in dem Institut nicht vertreten war. Angekauft wurde: ein kleines Bild von Luca Signorelli »Die Anbetung der Hirten«.

Durch das Vermächtnis von Mr. Vaughan erhielt die »*Tate-Gallery*« Werke von Landseer, Mulready, Etty, Cooper, Leighton, Millais und Calame. — Sehr gut bedacht wurde von dem Testator auch das »*Victoria und Albert-Museum*« (South Kensington-Museum), dem folgende Werke zufielen: Ein Marmor-Bas-Relief, das Porträt einer Frau darstellend, jedenfalls eine florentinische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, aber meiner Ansicht nach irrtümlich hier dem Donatello zugewiesen. Ein sehr schön geschnitzter Bilderrahmen, hergestellt von Barile, der in Siena und Rom schuf. Von den andern zahlreichen Holzschnitzereien sollen nur vier ausgezeichnete Porträtköpfe erwähnt werden, welche französischen Ursprungs sind und aus der Periode von François I. stammen. Zu seinen Lebzeiten hatte Mr. Vaughan dem Museum bereits die kostbaren gemalten Glasfenster geschenkt, welche sich früher in der Sainte Chapelle, Paris, befanden und jetzt eine der ersten Zierden des Londoner Instituts bilden. Durch dasselbe Vermächtnis hat der Erblasser nunmehr seine herrliche Sammlung von gemalten Kirchenfenstern u. s. w. auch dem genannten Museum zugewendet.

Für die »*National Portrait Gallery*« wurde angekauft: die als Schönheit berühmte und namentlich als »Perdita« einst vielgenannte »Marie Robinson«, Schauspielerin und Dichterin, gemalt von G. Dance. »Maria Clementine Sobieski«, Gemahlin des Prinzen James Eduard Stuart, von Trevisani und »Valentin Green«, der hervorragende Kupferstecher, eine Arbeit von F. Abbott. Durch Geschenk von G. F. Watts erhielt die Galerie das Porträt des »Herzogs von Argyll«, gemalt 1860. Der Graf von Northbrook schenkte das Porträt seines Ahnherrn »Sir Francis Baring«, welcher der Begründer des bekannten grossen Bankhauses ist und ursprünglich in Deutschland ansässig war, aber nach England auswanderte. Das Werk wurde en miniature, auf Email, von C. Moss, nach einem Gemälde von Lawrence, angefertigt.

Berlin. Die Kunsthandlung von Keller & Reiner hat uns während dieses Winters — mit einer einzigen Ausnahme — eigentlich noch nichts Interessantes geboten. Als sie vor einigen Jahren so verheissungsvoll auf den Plan trat, glaubten viele, dass sie fortan in Berlin an der Spitze marschieren würde und dass *Eduard Schulte* mit seinen weniger glänzenden Räumlichkeiten sehr bald bedeutungslos werden würde. Das hat sich nun als eine durchaus irrige Ansicht erwiesen. Hofrat Paulus hat die Erwartungen, die sich an sein Erscheinen hier knüpften, voll gerechtfertigt, und sicherlich ist es auch seiner Thätigkeit mit zu verdanken, wenn das Kunstleben hier immer mehr einen erfreulichen Aufschwung genommen hat. Die Münchener Secession hat mit ihm eine wichtige und bedeutsame Kraft verloren.

Es würde gewiss verfehlt gewesen sein, hätte der neue Leiter plötzlich mit allen Traditionen der Schulte'schen Ausstellung brechen wollen. Ebenso verfehlt wie unmöglich. Aber fast immer findet man jetzt bei Schulte etwas Interessantes, fast immer — wenn auch zuweilen unter vielem Gleichgültigen oder Minderwertigen — wird dem Kunstfreund und dem Künstler Anregung geboten. So ist es auch augenblicklich. Den Oberlichtsaal hat der Künstlerklub »Sport und Jagd« mit einer grossen Zahl von Werken in Beschlag genommen, die weniger mit Kunst als mit Sport und Jagd zu thun haben. Eine Würdigung dieser Ausstellung vom künstlerischen Standpunkt kann deshalb in diesem Blatte füglich unterbleiben, wenn man etwa Kuhnert's und Friese's Arbeiten ausnimmt.

Im kleinen, durch künstliches Licht erhellten Saal aber finden sich einige Bilder, die der eingehendsten Beachtung wert sind. Zunächst ein prachtvolles, allerdings schon

bekanntes Porträt eines jungen Mannes, von *Wilhelm Leibl's* Meisterhand. Die schlichte Grösse seiner unvergleichlichen Kunst kommt in dieser ruhig-abgeklärten Schöpfung voll zum Ausdruck. Das frische, sprühende Leben ist hier so malerisch gesehen und festgehalten, so fein und zugleich so breit und wuchtig ist dieser Kopf gezeichnet und gemalt, dass man sich nur schwer und ungern von seiner Betrachtung trennt. Selbst zwei weibliche Bildnisse *Lenbach's*, ganz in seiner genialen Art hingestrichen, auf den eigentümlichen, an einzelne Stuck'sche Bilder erinnernden Ton gestimmt, den der Münchener Meister neuerdings so häufig anwendet, können den Vergleich mit jenem bescheidenen Werke Leibl's nicht aushalten.

Ganz zurück tritt gegen diese beiden Grossen der einst so viel gepriesene Ungar *Philysp Laszlo*. So schlimm, wie im Vorjahre mit seiner grossen Sonderausstellung in diesen Räumen, ist es diesmal nicht. Aber die Routine, das Salonmässige, wenig geistvolle seiner Art, zu erfassen und zu malen, drängt sich doch auf. Das einzige Bildnis, das noch von »alter Pracht« zeugt, ist das des Kardinals Rampolla, dessen Kopf lebensvoll wiedergegeben ist. Hier zeigen sich auch malerische Qualitäten neben der etwas peinlichen Charakterschilderung, die aber den Nagel auf den Kopf treffen mag.

Das Porträt des greisen Papstes Leo XIII. indessen erscheint als Salonmalerei ersten Ranges. Man fühlt sich trotz des interessanten Modells vor diesem Bilde ausserordentlich gelangweilt. Nicht einmal dem farbig malerischen Kostüm hat der Künstler fesselnde Wirkungen abgewinnen können!

Mit ganz besonderer Freude kann ich nun von einem dritten Bildnismaler berichten, der hier eine Reihe von Arbeiten ausgestellt hat, von dem jungen Berliner *Ernst Heilemann*. Er hat sich bisher eigentlich nur als Illustrator bekannt gemacht, und frühere Gemälde von seiner Hand — noch die vorjährige hiesige grosse Kunstausstellung enthielt ein solches — berechtigten nicht gerade zu grossen Hoffnungen. Jetzt aber zeigt er eine Kraft und Frische, eine malerische Tüchtigkeit, die im höchsten Grade erfreut und fesselt. Dass bei diesem enormen Fortschritt viel von aussen gekommen ist, das lässt sich nicht leugnen; einzelne Vorbilder sind sogar erkennbar. Aber derartigen Einflüssen ist immer nur insoweit Raum gegeben, als es der Maler, ohne das Geringste von seiner Persönlichkeit zu opfern, wagen durfte. Er hat seinen Vorbildern nicht einige äusserliche Kunstgriffe abgelauscht, sondern er beweist, dass er ernstes Streben besitzt und wirklich gelernt hat. — Noch freilich ist ein weiter Weg bis zur Meisterschaft; in einzelnen Bildnissen, wie dem sonst manche Vorzüge aufweisenden des Rev. Dr. Dircks, und denen zweier Offiziere, fallen sogar sehr starke Verzeichnungen störend auf. Aber wie ausserordentlich flott und sicher zugleich ist der Künstler in dem anmutigen Bilde der Frau des Malers Stutz zu Werke gegangen, mit welcher Breite ist das blauweisse Rokokokleid, mit welcher Lebenswahrheit der Kopf gemalt! In einzelnen anderen Arbeiten stört wohl zuweilen noch etwas Kleinliches, wie in dem der Frau Heilemann, aber dafür entschädigt wieder die kecke und überzeugend wirkende Art, wie mit wenigen Mitteln das Pelzwerk und der Hut wiedergegeben ist. — Überaus zart ist das Bild einer Dame in Weiss gehalten, deren schlanke Gestalt sich trotz aller Weichheit der Malerei plastisch heraushebt, und das Porträt des, wohl in Hoftracht gekleideten, württembergischen Gesandten von Varnbüler ist farbig höchst interessant. Ungezwungen und lebensvoll wie dies ist auch das Bild der Gattin des Gesandten, das zudem von einer sehr grossen malerischen Wirkung ist. Fern von allem Virtuosen hat sich der Künstler in dem Brustbild der Komtesse R. gehalten, aber dieses Bild reiht sich trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb seinen besten Leistungen würdig an. Auf die weitere Entwickelung Heilemann's darf man gute Hoffnungen setzen, wenn er nicht durch zu raschen Erfolg verführt wird, nach einem bestimmten Rezepte zu arbeiten, und wenn er mit Ernst und noch grösserer Selbstkritik weiter vorwärts strebt. *P. W.*

St. Petersburg. In den Sälen der Kaiserlichen Akademie der Künste ist z. Zt. eine grosse Zahl von Gemälden des verstorbenen Landschaftsmalers *J. J. Levitan* zu einer Ausstellung vereinigt. ∞

Berlin. Zur Ausstellung *künstlerischer Arbeiten*, die in den letzten Jahren durch die *Städtische Hochbau-Verwaltung* ausgeführt worden sind, hat die Kommission der Grossen Berliner Kunstausstellung der Stadt die ganze sogenannte »Westhalle« für die Dauer der diesjährigen Kunstausstellung zur Verfügung gestellt. -r-

Berlin. An der *grossen Berliner Kunstausstellung d. J.*, die am 4. Mai eröffnet wird, werden sich u. a. die Münchener Luitpoldgruppe und die Künstlergenossenschaft wieder geschlossen beteiligen. Auch Karlsruhe wird sowohl durch den Kunstverein wie durch die Genossenschaft vertreten sein. Wien, dessen Künstler mannigfach durch Ausstellungen in Anspruch genommen sind, wird diesmal nicht geschlossen erscheinen; aber auch von dort werden beachtenswerte Arbeiten nicht fehlen. Ebenso liegt die Sache diesmal bei den skandinavischen Künstlern. Auch aus Frankreich und Italien wird eine Beteiligung erwartet, deren Umfang sich zur Zeit noch nicht übersehen lässt. Von einzelnen grossen Künstlern hat insbesondere Lenbach eine umfangreiche Ausstellung seiner Werke zugesagt; der Meister wird demnächst in Berlin erwartet und wird das Weitere mündlich vereinbaren. Der Illustratoren-Verband wird wieder in corpore im letzten grossen Mittelsaal ausstellen. Die Vereinigung Berliner Architekten hat sich eine Reihe von Seitenräumen vorbehalten, in denen sie eine eigenartige Veranstaltung plant. Die Erneuerungsarbeiten im Eisenpalast werden in kurzem in Angriff genommen werden. Die Jurymitglieder werden von der Akademie Mitte Februar, vom Künstlerverein Anfang März gewählt. -r-

München. Eine Reihe von *Kollektivausstellungen* ist für die diesjährige *Internationale Kunstausstellung* im Glaspalast bereits zugesagt worden, so von Schweden, Italien, Österreich, Ungarn, Spanien, den Niederlanden und der Schweiz. Als Vertreter der Niederlande wurde regierungsseitig Prof. J. H. L. de Haas, als Vertreter von Schweden Freiherr von Cederström, Direktor der Stockholmer Kunstschule, und als Vertreter Spaniens der Maler E. Martinez-Ruiz in das Centralkomitee delegiert. §

München. Die *Secession* wird während der Zeit von Juni bis September d. J. eine *Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance* aus deutschem Privatbesitz veranstalten. Malerei, Plastik und Kunstgewerbe aller Nationen werden dabei vorgeführt werden. Es ist selbstverständlich, dass nur Werke von hohem Kunstwert zur Aufstellung kommen in einer Stadt, deren Zierden die alte Pinakothek und das Nationalmuseum sind. Schon sind zahlreiche Zusagen von hervorragenden privaten Sammlern eingelaufen, und da auch die bedeutendsten Kunstgelehrten Deutschlands ihr Interesse für das Unternehmen bezeugen, ist zu erwarten, dass eine ausserordentlich sehenswerte Sammlung von Kunstwerken zu stande kommt, die dem grösseren Publikum ganz unbekannt sind. §

Dresden. Die Dresd. Nachr. schreiben: Die Februar-Ausstellung im Saale der Neuerwerbungen unseres Königl.

Kupferstichkabinetts darf diesmal in ganz besonders hohem Masse das Interesse nicht nur seiner regelmässigen Besucher in Anspruch nehmen: sie ist ausschliesslich den Arbeiten lebender sächsischer Künstler vorbehalten. Nach Rang und Ruf ist hier an erster Stelle unser bedeutendster Graphiker zu nennen, Max Klinger, der mit zwei für die Entwickelung des genialen Künstlers ausserordentlich interessanten Federzeichnungen vertreten ist, die aus seiner ersten Schaffensperiode stammen. Von den beiden Blättern ist die »Klassische Landschaft mit mythologischer Staffage« bedeutender in der Auffassung und Zeichnung als der »Schatzgräber«, eine Arbeit, die zwar ganz die Eigenart Klinger's zeigt, aber das Sujet nicht sonderlich tief, sondern mehr äusserlich erfasst. Durchaus im Stile der späteren radierten Cyklen ist der Entwurf für die Umschlagseite eines Photographiealbums gehalten, der in der Ornamentik sehr feinsinnig und in der Zeichnung der Figuren ausserordentlich subtil durchgeführt ist. Der Holzschnitt, der aus dem Jahre 1882 stammt, hat übrigens ausserordentlichen Raritätswert, da er nur in ganz wenigen Exemplaren vorhanden ist. Am reichsten in der Reihe der diesmal in die Ausstellung aufgenommenen Künstler ist ein junger Dresdner vertreten: Johann C. Cissarz, von dem sich ca. 40 Blätter registrieren lassen. Besonders zahlreich sieht man Buchillustrationen in schwarz-weiss, farbige Vorsatzpapiere in reicher Ornamentierung und allerhand Titelvignetten, die das ausgesprochen dekorative Talent des Künstlers beweisen. Dass er sich ab und zu in Wiederholungen gefällt, will nichts besagen gegen seine Vorzüge, ein ungemein feines farbiges Empfinden und einen raffiniert ausgebildeten Sinn für die »aparte Linie«. Von grosser Wirkung und nicht ohne Schwung in der Auffassung sind die beiden Plakate des Künstlers, von denen besonders das der »Neuen Gemeinschaft« originell in der Verwertung des Sujets wie in der Ausnützung der Farben anmutet. Neben ihm ist Walther Witting mit einigen seiner bekannten Allgraphien vertreten, sie verdienen namentlich wegen der Sauberkeit in der Zeichnung und wegen der Genauigkeit in der Durcharbeitung immer wieder lebhafte Anerkennung. — Dass die Lithographie immer weitere Kreise für sich gewinnt, beweist der Umstand, dass auch auf anderen Gebieten bereits fertige Künstler sich neuerdings dem Steindruck zuwenden. So sieht man von Prof. Karl Bautzer drei Arbeiten dieses Genres, die zum mindesten als interessante Versuche Beachtung und Wertschätzung verdienen, ja der im Ton nur etwas zu dunkle »Sommerabend« verrät schon ein mehr als gewöhnliches Beherrschen der neuen Technik. Zum Schluss sei noch eine jedenfalls aus früheren Jahren stammende Radierung Gotthard Kuehl's erwähnt, ein »Holländisches Mädchen« in fein studiertem Interieur, eine Arbeit, die, abgesehen von ihren sonstigen Vorzügen, schon darum von Interesse ist, weil sie beweist, wie Kuehl auch ohne den Reiz der Farbe durch geschickte Komposition zu wirken versteht. -r-

Jubiläums-Ausstellung Karlsruhe 1902. Karlsruhe, 1. Februar. Zur Feier des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Grossherzogs (24. April 1902) soll dem erlauchten Förderer deutscher Kunst durch die Eröffnung einer Jubiläums-Kunstausstellung in Karlsruhe eine Huldigung dargebracht werden. Die Ausstellung wird Werke der Malerei und Plastik umfassen und sich im wesentlichen auf Schöpfungen lebender deutscher Meister beschränken. Es wird besonderer Wert darauf gelegt werden, dass der Charakter einer einheitlichen Elite-Ausstellung gewahrt wird. Die Ausstellung wird von der Grossh. Regierung mit Unterstützung der Stadt Karlsruhe auf Staatskosten veranstaltet. Die Vorbereitung, Gestaltung und Leitung derselben wird einem Centralkomitee übertragen, in welches die Regierung als Vertreter des Kultusministeriums Herrn Ministerialrat Dr. *Böhm* und als Vertreter des Finanzministeriums Herrn Ministerialrat Dr. Friedrich *Nicolai* delegiert. Zur Vertretung der städtischen Interessen ist Herr Oberbürgermeister *Schnetzler* dem Centralkomitee beigetreten. Das Präsidium im Komitee ist Herrn Professor *Ludwig Dill* von der Grossh. Akademie der bildenden Künste übertragen. Zur Übernahme des Vizepräsidiums hat sich Herr Galeriedirektor Professor *Hans Thoma*, zur Übernahme des Amts als erster Schrift- und Geschäftsführer Herr Maler von *Bayer-Ehrenberg*, zur Übernahme des Amts als zweiter Schriftführer Herr Professor *Karl Widmer* bereit erklärt. Zu Zwecken des Ankaufs ausgestellter Kunstwerke stellt die Grossh. Regierung eine grössere Summe zur Verfügung. Als Ausstellungsraum wird auf dem Festplatze vor der Festhalle ein provisorisches Ausstellungsgebäude errichtet werden, mit dessen Ausführung Herr Professor Ratzel betraut worden ist. Die Eröffnung der Ausstellung ist auf den Tag des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums, den 24. April 1902, festgesetzt. Die Ausstellung soll etwa zwei Monate geöffnet bleiben.

London. Hier ist Anfang Februar in der Galerie der Königlichen Gesellschaft von Aquarellmalern in Pall Mall East eine hochinteressante Ausstellung von mehr als 400 *Zeichnungen*, Studien und Skizzen von der Hand *John Ruskin's* eröffnet worden. ∞

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Eine Sammlung wertvoller Ölgemälde älterer Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts, welche zum Teil im Besitz des Grafen Paar in Rom und der Frau Jenny Esterhaczy in Wien sich befand, ward kürzlich in *Rudolf Lepke's Kunstauktionshaus* versteigert. Den höchsten Preis von 1500 M. erzielte ein weibliches Porträt, gemalt im Jahre 1670 von Nikolaus Maes, den zweithöchsten (1220 M.) eine grosse holländische Marine von Simon de Vlieger. Ein altniederländisches Triptychon aus dem 16. Jahrhundert mit der Kreuztragung, der Kreuzigung und der Kreuzabnahme Christi brachte 1150 M. Eine Marine von Willem van de Velde ging für 830 M., das Porträt eines kleinen Mädchens von Paulus Moreelse für 560 M. und eine allegorische Darstellung von Adam Willaerts für 650 M. fort. Ein hervorragendes Genrebild von Frans Francken d. J. »Die Werke der Barmherzigkeit« erzielte 730 M., ein grosses ungerahmtes Geflügelstück von Melchior d'Hondecoeter 400 M., das Porträt einer alten Dame von J. Anton van Ravesteijn 600 M., zwei grosse Porträts von Ch. A. P. van Loo »Louis XV.« und »Maria Lesczinska« zusammen 700 Mark, ein Interieur von Jan Steen 400 M., eine Marine von Jan van de Capelle 500 M. und ein dem Paulus Potter zugeschriebenes Tierstück ebenfalls 500 M. Die ersten achtzig Bilder brachten zusammen 18885 M. -r-

Von der Hofkunsthandlung *Amsler & Ruthardt* in Berlin erhalten wir den Katalog der von Herrn Rechtsanwalt Runnenberg in Detmold hinterlassenen Sammlung, dessen Inhalt in den Tagen vom 12.—16. März zur Versteigerung gelangt. Den Schwerpunkt der Sammlung bildet die ehemals von Donop'sche berühmte Johann Heinrich Ramberg-Sammlung, Seite 103 bis 118 des Katalogs, ferner eine sehr umfängliche Ridinger-Sammlung Nr. 590 bis 689, hervorragend schöne Stiche nach Gemälden Raffael's Nr. 721 bis 856 und zahlreiche Maler-Radierungen von Künstlern des soeben beendeten Jahrhunderts.

Inhalt: H. W. Mesdag von Joh. Gram. — Pariser Brief. — Mau, Pompeji. — München, Alfred Seifert †. — Rom, Archäologisches Institut. — Berlin, Rompreise; Hamburg, Bahnhof-Konkurrenz; Posen, Kaiser Friedrich-Denkmal; Breslau, Schmuckbrunnen. — Berlin, Nationalgalerie; London, Erwerbungen der Museen; Berliner Salons; St. Petersburg, Levitan-Ausstellung; Berlin, Ausstellung der Hochbau-Verwaltung; Berlin, Grosse Kunstausstellung; München, Kollektivausstellung; München, Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance; Dresden, Februarausstellung im Kupferstichkabinett; Karlsruhe, Jubiläumsausstellung; London, Ruskin-Ausstellung. — Berlin, Kunstauktion bei Lepke. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 17. 28. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZU DEM WERKE DES HUBERT VAN EYCK

VON OTTO SEECK

Neuerdings hat diese Zeitschrift einen kurzen, aber inhaltreichen Aufsatz von James Weale gebracht, durch welchen er den künstlerischen Nachlass des Hubert van Eyck festzustellen sucht. Meine kürzlich erschienene Arbeit, die sich die gleiche Aufgabe stellt, war dem Verfasser noch unbekannt geblieben. Um so mehr freut es mich, dass seine Ergebnisse zum grössten Teil mit den meinen zusammenfallen. Die beiden Madonnen mit dem Karthäuser hatte Tschudi den allerletzten Jahren des Jan van Eyck († 1440), Kämmerer gar dem Petrus Christus zugeschrieben; ich hatte sie in die Frühzeit Hubert's gesetzt.[1]) Jetzt weist Weale den Stifter in Hermann Steenken nach, der schon 1402 in so reifen Jahren stand, um zum Vicar seines Klosters bestellt zu werden, und am 23. April 1428 starb, wodurch meine Bestimmung der Zeit und damit doch wohl auch des Meisters ihre endgültige Bestätigung findet. Denn der Mönch erscheint auf dem einen Bilde noch recht jung, auf dem anderen im kräftigsten Mannesalter; keines von beiden kann also sehr lange nach 1410 entstanden sein. Ich hatte die Vermutung zu begründen versucht, dass Petrus Christus der Schüler des älteren, nicht, wie man bis jetzt annahm, des jüngeren van Eyck gewesen sei (S. 15). Weale bringt ein Zeugnis bei, wonach das Kopenhagener Stifterbildnis mit dem heiligen Antonius, das man, wie ich noch immer glaube, mit Recht dem Petrus Christus zuschreibt[2]), sich 1426 in Hubert's Werkstatt befand; dort muss also der Maler des Bildes in Arbeit gestanden haben. Auch dass Hubert in Italien gewesen sei, konnte ich nur vermuten (S. 11); Weale belegt es mit schlagenden Gründen und erkennt, wie ich, in dem Berliner Crucifixus italienische Einflüsse. Von den acht Nummern, die er dem Meister zuweist, kehren sieben auch in meinem Verzeichnis wieder (S. 68). Wenn zwei Forscher, die nichts von einander wissen, auf ganz verschiedenen Wegen zu so ähnlichen Resultaten gelangen, so bietet dies wohl die beste Gewähr für die Richtigkeit derselben.

Wenn mein Verzeichnis beträchtlich umfangreicher ist als das Weale'sche, so ist dies zum Teil dadurch

1) Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Abhandlungen d. kgl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Neue Folge, Bd. III 1. S. 15. Dass Weale die Berliner Madonna eine Replik oder Kopie der Rothschild'schen nennt, kann wohl nur auf einem Versehen beruhen. Denn die beiden Bilder haben nichts miteinander gemein, ausser der Person des Stifters, und auch dessen Porträt erscheint auf ihnen in verschiedenem Alter, ist also nicht kopiert oder auch nur wiederholt, sondern beide Male nach der Natur gemalt. Auch jene vielbesprochene Inventarnotiz von dem Gemälde des »Rupert van Eyck«, das eine Mutter Gottes mit dem heiligen Bernhard und einem Engel darstellen soll, lässt sich wohl auf die Berliner Madonna deuten, aber niemals, wie Weale es thut, auf die Rothschild'sche. Zwar zeigen beide einen weissgekleideten Mönch, den ein flüchtiger Beschauer für den heiligen Bernhard halten mochte. Aber nur in Berlin besitzt die heilige Barbara jenes knabenhafte Aussehen, das die Erklärung dafür bietet, wie man in ihr einen Engel erblicken konnte; auf dem Pariser Gemälde sind die begleitenden Gestalten ganz unverkennbar weibliche Heilige, und auch wenn eine Täuschung über ihren Charakter denkbar wäre, könnte doch höchstens von zwei Engeln, nicht von einem die Rede sein.

2) Im landschaftlichen Hintergrunde, namentlich in der Behandlung der Felsen und der Vegetation, schliesst sich das Bild an den heiligen Franciscus in Turin an; aber gerade der Vergleich der beiden Landschaften zeigt am allerdeutlichsten, dass die eine das Werk eines grossen Künstlers, die andere nur leidliche Nachahmung ist. Wenn trotzdem das Kopenhagener Gemälde die anderen Leistungen des Petrus Christus überragt, so wird dies daran liegen, dass es noch unter den Augen Hubert's und vielleicht nicht ganz ohne seine Mitwirkung gemalt ist. Übrigens beweist dieses Bild, insofern es unter dem unverkennbaren Einflusse des Turiner Franciscus steht, dass auch dieser nicht nach 1426, also jedenfalls noch bei Lebzeiten Hubert's entstanden ist. Chronologisch ist also die Zuteilung an diesen Meister durchaus wohlbegründet und sachlich auch, da man voraussetzen kann, dass ein Gemälde, das Petrus Christus nachahmte, am ehesten auf dessen Lehrer zurückgehen wird.

herbeigeführt, dass er zwischen den Bildnisköpfen der beiden Brüder noch nicht zu scheiden wagt. Dies erregte anfangs mein Erstaunen. Denn von den sicher beglaubigten Werken des Jan van Eyck sind die Mehrzahl Porträts, und auf den Gemälden, die Weale unbedenklich dem Hubert zuweist, befinden sich mehrere Stifterfiguren, so dass gerade für die Bildniskunst der beiden durch das verhältnismässig reiche Material der Vergleich sehr erleichtert wird. Dies hindert freilich nicht, dass einzelne Köpfe noch zweifelhaft sein können; aber wer in dem Kanzler Rolin des Louvre und den Stiftern des Genter Altars Werke Hubert's erblickte, der musste, wie mir schien, mindestens auch in dem Manne mit den Nelken seine Hand erkennen. Das Rätsel jener Zurückhaltung löste sich mir, als ich das neueste Heft der *Gazette des beaux arts* aufschlug. Denn hier veröffentlichte Weale ein neuentdecktes Bildnis unter dem Namen des Jan van Eyck, das nicht nur, wie er selbst hervorhebt, mit dem Berliner Nelkenmanne, sondern auch mit dem Rolin und dem Jodocus Vydt die unverkennbarste Übereinstimmung zeigt. War jenes Porträt wirklich von Jan, so liess sich in der Kunst der beiden Brüder allerdings kein Unterschied erkennen; nur hätte Weale dies nicht auf die Bildniskunst beschränken, sondern auf alle ihre Gemälde ausdehnen müssen. Dies wird auch ihm selbst kaum entgangen sein; doch glaubte er aus chronologischen Gründen das neue Bild nicht dem Hubert zuweisen zu können. Denn der Dargestellte trägt um den Hals die Kette des goldenen Vliesses, das erst drei Jahre nach dem Tode des Meisters gestiftet wurde. Doch ist dies nicht so entscheidend, wie es auf den ersten Blick aussieht. Ich selbst habe es erlebt, dass ein Mann, der sich noch undekoriert hatte porträtieren lassen, nach dem Empfang eines Ordens diesen in das Bild, das schon seit Jahren fertig war, nachträglich hineinmalen liess, und solche Eitelkeit auf äussere Ehrenzeichen war im 15. Jahrhundert noch stärker und weiter verbreitet als heutzutage. Wenn man an dem Gemälde, wie Friedländer mir schreibt, nichts davon wahrnehmen kann, dass die Kette des goldenen Vliesses späterer Zusatz ist, so beweist dies nur, dass es keine ungeschickte Hand war, die sie gemalt hat.[3])

Auf die Meinungsverschiedenheiten, die mich sonst noch von Weale trennen, will ich hier nicht näher eingehen; denn die Revision, deren seine Arbeit, wie die meine, gewiss noch bedarf, bleibt besser einem unbeteiligten Dritten vorbehalten. Nur auf ein Werk, das in seiner Liste fehlt, möchte ich hinweisen, weil es nächst dem Genter Altar die umfangreichste und bedeutendste Arbeit Hubert's ist und für jenen die unmittelbare Vorstufe bildet; ich meine die beiden Altarflügel mit der Kreuzigung und dem jüngsten Gericht, die sich jetzt in der Petersburger Eremitage befinden. Schon in meiner früheren Untersuchung hatte ich sie dem Meister zugeschrieben (S. 12); doch war mir damals noch ein Kennzeichen seiner Autorschaft entgangen, das vielleicht das entscheidendste ist. Denn es beruht nicht auf Stilkritik, die ihrer Natur nach immer mehr oder weniger subjektiv bleibt, sondern auf ganz objektiven Beobachtungen.

In den ornamentalen Buchstaben, welche die Gewandung des Gottvater in St. Bavo zu Gent schmücken, ist die lateinische Schrift bunt mit griechischer gemischt. So enthält das SABAΩT auf dem Bruststreifen ein griechisches Omega, und unter dem Knie ist für *rex regum* PEX. PEΓV̂ geschrieben, also statt R und G Rho und Gamma gesetzt. In dem sinnlosen ΔNaNX erscheint sogar ein kleines a mitten unter den grossen Buchstaben. Dies tolle Durcheinanderwirren dreier Alphabete ist mir sonst bei keinem Künstler begegnet; es scheint dem Hubert van Eyck durchaus eigentümlich zu sein. Nun nimmt im Petersburger jüngsten Gericht der Erzengel Michael gerade die Mitte ein, eine Gestalt, die trotz ihrer etwas steifen Haltung doch von überwältigender Grösse ist, und an ihrer Rüstung finden sich Inschriften, die von ganz gleicher Art, wie auf der Genter Tafel, und eben darum noch nicht entziffert sind.

Auf den drei Querstreifen des Panzers steht folgendes:

VINΔE
IVEΘEX
XHPVƔ

3) Unterdessen habe ich gemeinsam mit Professor Hauser, der auf dem Gebiete der alten Maltechnik wohl als erste Autorität gelten kann, das Original im Berliner Museum untersucht, und uns beiden stellte es sich als ganz gesicherte Thatsache dar, dass der Orden über das fertige Gewand gemalt ist. Bei diesem ist nämlich das Dunkelgrün des Grundes dicker aufgetragen als das Gelb des Musters, so dass die goldenen Blumen desselben in der Farbenfläche Vertiefungen bilden; dagegen sind Kette und Vliess über das Grün gesetzt. Ob dies noch durch den Meister des Bildes selbst geschehen ist oder erst vier Jahre nach seinem Tode, lässt sich freilich nicht mit Sicherheit erkennen; doch für das letztere scheint folgendes zu sprechen: 1) Allerdings passt der Orden, wie Friedländer mir geschrieben hatte, recht gut zum Kolorit des Ganzen; aber dies ist nur dadurch erreicht, dass der Maler auf die Unterscheidung des geschmiedeten und des gewebten Goldes ganz verzichtet und das Gelb des Brokates so getreu wie möglich nachgeahmt hat; namentlich entspricht das Vliess selbst dem Goldmuster, auf dem es teilweise liegt, in der Farbe ganz genau. Indem so ein Farbenton, der schon im Bilde vorhanden war, einfach wiederholt wurde, konnte die Kette aus der Gesamthaltung nicht gar zu sehr herausfallen; gleichwohl sind einzelne Glieder etwas zu hell geraten und stören ein wenig die tiefe Tonwirkung, die sonst höchst geschlossen und einheitlich ist. 2) Die Kette zeigt nichts von jenem feinen Flimmern, das allen blanken Gegenständen auf den Gemälden der van Eycks eigen zu sein pflegt, sondern ist in schlichten gelben Strichen ohne jeden Wechsel von dunkler und heller Spiegelung hingemalt. Dies wird um so auffälliger, wenn man sie mit dem prachtvollen Fingerringe vergleicht. 3) Auch ihre Zeichnung ist nicht tadellos; von der rechten Schulter zieht sie sich in schnurgerader Linie herab, ohne auf die Wölbung der Brust irgend welche Rücksicht zu nehmen. Einen ganz unanfechtbaren Schluss gestattet freilich dies alles noch nicht, lässt aber wenigstens die Vermutung nicht unbegründet erscheinen, dass die Malerei des Ordens, obgleich sie eine geschickte Hand verrät, doch nicht von dem Meister des Bildes selbst herrührt.

In der zweiten und dritten Zeile ist die Inschrift rechts und links von verwirrten Zeichen eingefasst, die wohl nur den Raum füllen sollen. In der zweiten ist der dritte Buchstabe ein Sigma; genau in derselben eckigen Form kommt es auch in der Inschrift des Berliner Crucifixus vor. Der letzte Buchstabe der ganzen Reihe soll wahrscheinlich ein Beta vorstellen. Ob es durch spätere Restauration entstellt, ob durch den Künstler selbst falsch gezogen ist, wagen wir nicht zu entscheiden. Das Letztere wäre um so weniger unwahrscheinlich, als auch das Christusmonogramm in der Mitte des Schildes eine nichts weniger als korrekte Form zeigt. Ersetzen wir nun die griechischen Schriftzeichen durch die entsprechenden lateinischen, so erhalten wir: *vinde iusthex cherub.* Dies ist sinnlos; nehmen wir aber eine kleine orthographische Korrektur vor, indem wir *th* durch *t*, d. h. Theta durch Tau ersetzen und vertauschen dann die Endungen der beiden ersten Worte, so ergibt sich: *vindex iuste cherub*, also eine höchst passende Anrede an den strafenden Erzengel.

Man könnte meinen, dass wir in Buchstaben, die nur ornamental wirken sollen, künstlich einen Sinn hineintragen, wenn nicht auch der Schildrand des Engels eine ganz ähnliche Inschrift enthielte, die offenbar sinnvoll ist. Sie lautet:

ΑΔΩraVI · ΤΕΤΓΡΑΜΑΘΩΝ · ΑΓΛΑ +

In dem ersten Worte sind griechische und lateinische, grosse und kleine Buchstaben wirr durcheinandergemischt, wie wir dies ja auch bei jenem ΔΝaΝΧ am Gewandsaume des Genter Gottvater beobachten konnten. Die beiden letzten Worte sind rein griechisch, enthalten aber nicht weniger als drei orthographische Schnitzer, nämlich ein einfaches My statt eines doppelten, ein Omega statt eines Omikron und ein Theta statt eines Tau, welchem letzteren Fehler wir ja auch in dem *iusthex* der ersten Inschrift begegnet sind. Korrigieren wir, was zu korrigieren ist, so ergibt sich: *adoravi* τετραγράμματον ἄγλα. Das Tetragrammaton, das der Erzengel anbetet, ist ein wohlbekannter Begriff der mittelalterlichen Theologie; es bezeichnet den Gottesnamen Jahveh oder Jehovah, der in hebräischer Schrift, weil sie bekanntlich die Vokale auslässt, aus vier Buchstaben besteht. Dass ἄγλα das heilige Wort vertreten soll, kann hiernach nicht zweifelhaft sein; doch scheint es in dieser Bedeutung nirgends in der Litteratur vorzukommen. Jedenfalls haben mir weder die Philologen noch die Theologen, die ich darüber befragt habe, irgend eine Auskunft geben können, obgleich sich Männer darunter befanden, die mit der Symbolik des Mittelalters vertraut waren. Da in ΑΓΛΑ die Vierzahl der Zeichen wiederkehrt, da es zwei Alpha enthält wie יהוה zwei Aleph, da endlich auch das hebräische ו dem griechischen Gamma sehr ähnlich ist, so handelt es sich hier wohl um ein krauses Spiel mit Buchstaben, das unser Künstler selbst ersonnen hat.

Um so bemerkenswerter ist es, dass dies wunderliche Tetragramma, teils mit lateinischen Buchstaben geschrieben AGLA, teils aus lateinischen und griechischen gemischt AΓLA, auch auf den Fliesen wiederkehrt, die bei den singenden und spielenden Engeln des Genter Altars den Fussboden decken. Dass auch hier der Gottesname gemeint ist, kann um so weniger zweifelhaft sein, als daneben auf anderen Fliesen *ihs* steht, die gewöhnliche Abkürzung des Wortes *Jesus.* Singende Jünglinge kommen auch unter den Seligen des jüngsten Gerichtes vor; man wird in ihnen leicht die Vorstudien zu jener köstlichen Engelgruppe erkennen, in der das Muskelspiel von Gesicht und Kehle so meisterlich das Hervorbringen der verschiedenen Töne widergiebt.

Wir haben also gefunden, dass der Maler der Petersburger Altarflügel ein ganz ungelehrter Mann war. Denn jenes *vinde iusthex* für *vindex iuste* lässt sich doch nur so erklären, dass er sich die Worte »gerechter Rächer« von irgend einem Kundigen ins Lateinische hatte übersetzen lassen und dann ihre Endungen, da er selbst der Sprache nicht mächtig war, verwechselte. Eines solchen Schnitzers wären weder Jan van Eyck noch Petrus Christus fähig gewesen; die lateinischen Inschriften, die sie oft genug auf ihren Bildern anbringen, sind zwar nicht gerade ciceronianisch, aber doch im wesentlichen korrekt. Dagegen glauben wir bei Hubert aus der Kreuzesinschrift des Berliner Crucifixus, den auch Weale ihm zuschreibt, dieselbe Unwissenheit nachgewiesen zu haben (S. 9). Ferner fand sich bei dem Genter Gottvater, der wohl als das sicherste Werk des Meisters gelten kann, dasselbe Durcheinander von griechischen und lateinischen, kleinen und grossen Buchstaben, wie bei dem Erzengel des jüngsten Gerichtes, eine Eigentümlichkeit, die, soweit meine Kenntnis reicht, sonst bei keinem Maler der Zeit wiederkehrt. Endlich begegnet uns auf dem Bilde der Eremitage und bei den Engelgruppen des Genter Altars der gleiche seltsame Ausdruck für den Gottesnamen, der weder in der Litteratur noch in der Kunst von irgend einem anderen verwendet ist. Dies dürfte wohl genügen, um die Petersburger Bilder dem Hubert zuzuweisen, auch wenn ihre künstlerische Übereinstimmung mit seinen übrigen Werken geringer wäre, als sie es thatsächlich ist.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Magdeburg. Beim hiesigen Dome sind einige Räume, welche bisher nur wenig bekannt waren und sich in verfallenem Zustande befanden, wieder hergestellt und der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden. Dabei sind einige für die Baugeschichte des Domes und die Plastik wichtige Denkmäler zum Vorschein gekommen. Im sog. Remter, der alten Begräbnisstätte der Domherren neben dem östlichen Arme des Domkreuzganges, einem wahrscheinlich zu Ende des 13. Jahrhunderts erbauten Raum, haben sich fünf Säulenbasen aus weissem Marmor gefunden, die ursprünglich Kapitelle waren und wie einige Säulenschäfte zweifellos von dem alten durch Otto den Grossen errichteten und 1207 abgebrannten Dome stammen. Das Blattwerk der Kapitelle scheint darauf hinzuweisen, dass diese Werkstücke von Italien, wahrscheinlich von Ravenna, nach Magdeburg gebracht worden sind. — An der Südwand des Remters ist ein Wandgemälde des heiligen Christophoros mit dem Christuskinde auf der Schulter zum

Vorschein gekommen. — In der Marienkapelle, welche zwischen 1350 und 1370 gestiftet worden ist, finden sich an der Nordwand über dem Gurtgesims 9 etwa 85 cm hohe, kopflose Reliefiguren aus Marmor eingemauert. Acht von diesen Figuren tragen Schriftbänder mit den Seligpreisungen der Bergpredigt nach dem Text der Vulgata in den Händen. Die neunte Gestalt ist der Matthäusengel und ist zusammengruppiert mit dem Stier des Lukas und dem Adler des Johannes, während der Löwe des Markus jetzt fehlt. Der Reliefgrund ist bei den Seligpreisungen eben, bei den Evangelistensymbolen dagegen gewölbt wie ein Teil eines Säulenschaftes. Die Vermutung liegt nahe, wie es Kreisbauinspektor Harms ausgesprochen hat, dass wir in diesen Reliefiguren die Überreste eines alten Ambon vor uns haben, zumal kleine Säulen dazu gehören, welche die einzelnen Relieffelder ursprünglich von einander trennten. Dieser alte Ambon gehörte dann zweifellos auch dem alten Ottonischen Dome an. — Der dritte wiederhergestellte Raum ist die sog. Redekinkapelle, Capella S. Severi et omnium animarum, von dem Dompropst des Erzstiftes Magdeburg, Johannes von Redekin, 1404 gestiftet. Hier sind besonders bemerkenswert die Überreste von Wandgemälden, deren grösstes an der Nordwand das jüngste Gericht darstellt. — An den Wänden dieser drei Räume sind Grabsteine aufgestellt worden, welche zum Teil dort gefunden wurden, zum Teil aus dem nördlichen Kreuzgang stammen.

NEKROLOGE

München. Am 21. Februar ist hier nach langem Leiden *Dr. Adolf Bayersdorfer*, Konservator an der Alten Pinakothek gestorben. Wir kommen auf die Verdienste dieses allgeschätzten Mannes noch ausführlich zurück.

Frankfurt a. M. Am 5. Dezember 1900 starb in Hanau nach kurzer Krankheit der Bibliothekar der Königlichen Zeichenakademie *Dr. August Winkler*. Die Akademie betrauert in seinem Hinscheiden den Verlust eines kundigen und pflichttreuen Beamten, aber auch in weiteren Kreisen wird dieser Todesfall mit Teilnahme empfunden. Am Orte seiner Thätigkeit war dem Verstorbenen durch seine amtliche Stellung von vornherein die Aufgabe, dienend und fördernd für alle künstlerischen Interessen der aufblühenden Industriestadt einzustehen, nahegelegt, und insbesondere haben die Gewerbetreibenden der dort seit Jahrhunderten heimischen Juwelen- und Edelschmiede-Industrie, denen Bibliothek und Vorbildersammlung der Akademie im weitesten Umfang geöffnet ist, den Eifer des in Rat und That unermüdlichen Mannes aufs dankbarste zu schätzen gewusst.

August Winkler wurde zu Bischofswalde in Schlesien am 28. August 1861 geboren. Das Universitätstudium der Philologie und Archäologie absolvierte er in Breslau und Berlin; an der zuerst genannten Hochschule promovierte er 1888 mit der Schrift »De inferorum in vasis Italiae inferioris repraesentationibus« (s. a. Breslauer philologische Abhandlungen III, 1888). Im selben Jahre fand Winkler am Berliner Kunstgewerbemuseum provisorische Beschäftigung bei der Ordnung und Katalogisierung der dortigen Ornamentstich-Sammlung; im Winter 1888/89 beteiligte er sich an einer unter Leitung von Professor Dr. August Schmarsow in Gemeinschaft mit acht anderen Teilnehmern veranstalteten Studienreise nach Italien; 1891 erfolgte seine Anstellung an der Hanauer Zeichenakademie. Neben der Abhaltung kunstgeschichtlicher Schülerkurse wartete seiner dort eine umfangreiche Arbeit in der Ordnung einer Bibliothek von etwa 8000 Bänden und einer Vorbildersammlung von über 40000 Blättern, deren Aufstellung und Katalogisierung er in den folgenden Jahren in mustergültiger Weise durchgeführt hat. Nebenher veröffentlichte er kleinere schriftstellerische Arbeiten, so über »Handzeichnungen des Hamburger Goldschmiedes Jakob Moers« und über »die Gefäss- und Punzenstecher der deutschen Hochrenaissance« im XI. und XIII. Bande des Jahrbuches der Kgl. preussischen Kunstsammlungen, und Verschiedenes ausserdem in der Leipziger Goldschmiedezeitung. Eine grössere Publikation begann Winkler gemeinsam mit J. Mittelsdorf unter dem Titel »Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau«, deren erster Teil 1897 als Festschrift zum dreihundertjährigen Jubiläum der Gründung der Neustadt Hanau erschienen ist. Alle diese Arbeiten erweisen ihre Tüchtigkeit ebensowohl in der Sorgfalt der Forschung als auch in der schlichten Sachlichkeit des Vortrags, wie denn überhaupt eine allen Ansprüchen entsagende Gabe der Selbstentäusserung zu den hervorragenden Charakterzügen des Verstorbenen gehört hat.

Nur wenige haben, selbst unter denen die mit ihm in näherem Verkehr standen, gewusst, dass er auch in ausübender künstlerischer Thätigkeit nicht unbewandert war. Es sind in Zeichnung und Radierung Naturstudien, meist aus der Mainebene bei Hanau, von ihm vorhanden, die ein festes und durchdringendes Erfassen der Gegenstände mit einem seltenen Fleiss der Ausführung verbinden. Vortrefflich sind einige plastische Arbeiten seiner Hand gelungen, darunter eine Plakette mit dem Bildnis seiner Mutter und die gemeinsam mit Josef Eitzenberger ausgeführte, preisgekrönte Konkurrenzarbeit einer Hochzeitmedaille.

Das Gefühl, dass eine Kraft, die uns noch vieles Treffliche verhiess, dem Leben zu früh entrissen wurde, lässt den Verlust des Dahingeschiedenen doppelt beklagenswert erscheinen. Möge sein Andenken denen lebendig bleiben, die ihm Dank schulden und möge es insbesondere denen wertvoll sein, die nicht nur den Berufsarbeiter, sondern auch den »verborgenen Menschen des Herzens« in ihm gekannt haben. *H. W.*

PERSONALIEN

Breslau. Der Konservator der schlesischen Kunstdenkmäler, Baurat *Lutsch*, ist nach Berlin als Hilfsarbeiter in das Kultusministerium berufen worden. Wie verlautet, ist er als Nachfolger des aus dem Amte scheidenden Geh. Oberregierungsrates Persius, des Konservators der Kunstdenkmäler Preussens, ausersehen.

Berlin. Zu *Mitgliedern der Akademie der Künste* wurden u. a. gewählt der Landschaftsmaler Professor Albert Hertel, der Geschichtsmaler Professor Arthur Kampf und der in Paris lebende Amerikaner Gari Melchers, dessen Sonderausstellung in der vorjährigen grossen Berliner Kunstausstellung von seinem hervorragenden Können, das auch in diesem Blatte gewürdigt wurde, so beredtes Zeugnis ablegte. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Hamburg. Für die Kunsthalle wurde eins der wenigen Ölgemälde angekauft, die *Otto Speckter* hinterlassen hat, »Die Kreuzkoppel«. -r-

Berlin. Es war ursprünglich nicht die Absicht, in diesem Blatte des neuen *Wertheim'schen Kunstsalons* überhaupt Erwähnung zu thun. Man kann sich mit dem Gedanken, dass die Kunst als solche in einem »Warenhause« eine Stätte finden soll, nicht befreunden, wenn auch dies Warenhaus, wie das Wertheim'sche, als Bauwerk ein beachtenswertes Kunstwerk ist. Der Kunstsalon selbst ist

ein Teil des grossen Bazars; man muss diesen trotz des sogenannten besonderen Einganges passieren, wenn man zu jenem gelangen will, und der Salon selbst ist nur ein, innen allerdings höchst raffiniert ausgestatteter, Verschlag, dessen dünne Wände das Gewoge des Publikums da draussen deutlich und störend erkennen lassen. Trotz des billigen Eintrittspreises bemerkt man ausserdem auf der Treppe draussen gewöhnlich eine Anzahl spähender Zaungäste. So steht dem ruhigen Genuss der ausgestellten Kunstwerke sehr viel entgegen.

Wenn ich heute nun trotzdem über die Ausstellung Wertheim berichte, so geschieht es einerseits, weil wie schon die erste Darbietung, jetzt auch die zweite in der That mustergültig ist, andererseits aber und in der Hauptsache wegen der vortrefflichen Künstler, diesmal der *Karlsruher*, die, vielleicht ohne genauere Kenntnis des Drum und Dran, ihre Schöpfungen bereitwillig hergegeben haben. Ich nannte die Ausstellung mustergültig, und zwar erstens, weil nicht so erdrückend viel geboten wird, zweitens, weil mit künstlerischem Sinne angeordnet ist und drittens, weil in der Ausstellung sich nichts, gar nichts findet, was man als minderwertig oder gar als »Kitsch« bezeichnen könnte.

Hervorragende Kräfte haben sich neuerdings nach Karlsruhe gewandt, so Thoma und *Ludwig Dill*. Letzterer ist in dieser Ausstellung mit voll ausgereiften Schöpfungen vertreten. Die Landschaften aus dem Dachauer Moor, die er hier zeigt, »Gewitterstimmung«, »Sommerabend im Moor« und bei »Etzenhausen« beweisen aufs neue die innige Vertrautheit des Künstlers mit dieser seiner langjährigen Heimat. Die monumentale Grösse der Auffassung, die Breite und Kraft der Malerei, die fein empfundene und geschilderte Stimmung, die vornehme Farbengebung — all das fesselt ausserordentlich, und ungern trennt man sich von diesen Werken. —

Wie ganz anders geartet ist *Gustav Schönleber* und doch — welch ein Meister stimmungsvoller Malerei auch er! Nur eine Arbeit stellt er hier aus, aber in dieser Ansicht eines schwäbischen Städtchens ist eine Fülle von idyllischer Schönheit und Poesie gebannt. Zwei Berliner, *Victor Freudemann* und *Louis Lejeune*, haben ähnliche Motive gewählt, und deshalb mögen sie gleich hier erwähnt werden. Auch sie sind tüchtige Künstler, aber nur der letztere kommt in seinem Werk jenem Karlsruher nahe. Sein »kleines Städtchen« zeigt ebenfalls, dass er wirklich innerlich geschaut hat, was er malte, während Freudemann's in tiefe Dämmerung gehüllte Stadt trotz aller malerischen Wirkung etwas Leeres und Kaltes hat. Ich möchte noch einen dritten Berliner Maler hier anreihen, *Felix Krause*. Er ist nicht so vorteilhaft vertreten, wie früher bei Keller & Reiner, und das ausgezeichnete Bildnis eines jungen Mädchens, von dort her schon bekannt, macht beim Vergleich mit seinen neuen landschaftlichen Arbeiten dies besonders fühlbar.

Unter den Karlsruhern aber sind noch einige Künstler mit bedeutenden Gemälden vertreten, *Carl Biese* mit schönen, gut gestimmten Landschaften, *Otto Fikentscher* mit einem sehr fein beobachteten »Balzenden Auerhahn« und *Richard von Volckmann* mit Werken voll Kraft und Frische. Die »Wiese am Walde«, das von mächtigen Bäumen umrauschte »Hessische Dorf«, der »Stille Tag nach Stürmen« zeugen von seltener Meisterschaft und sind, wie die unter einem breitästigen von Sonnenblitzen durchzitterten Baume »Ruhende Gänseherde«, Bilder voll Abgeklärtheit und Ruhe und voll stark empfundener Stimmung.

Diese Vorzüge weist auch das riesige Bild »Kühe auf der Weide« von *Carl Weishaupt* auf. Es ist in einem zarten grausilbrigen Ton gehalten — am Himmel türmen sich lichte Wolken empor, die Landschaft bietet weite Fernsicht, ausserordentlich treffend sind die Kühe beobachtet und geschildert. Das ungewöhnlich grosse Format thut der Einheitlichkeit des Gesamtbildes durchaus keinen Abbruch.

Endlich dürfen die künstlerisch vollendeten farbigen Lithographien der Karlsruher nicht unerwähnt bleiben. Mit Arbeiten dieser Art sind sie schon mehrfach hervorgetreten. Sie sind als billiger Ersatz guter Gemälde, wie als selbständige Kunstwerke freudig zu begrüssen, ihre farbige, dekorative Wirkung ist teilweise ebenso bedeutend, wie ihre feine Durchführung, der trotzdem alles Kleinliche fehlt. *R. v. Volckmann's* »Heimtrieb«, *Gustav Kampmann's* stimmungsvoller »Pfarrhof«, *Carl Biese's* »Schloss Runkel«, *Walter Conz'* »Mondnacht«, *Kallmorgen's* »Meeresstille und glückliche Fahrt« sind Darstellungen, in denen mit breiter Technik der Eindruck voller Naturwahrheit erreicht ist, und *Franz Hein's* »Märchen« ist eine kleine Meisterleistung einfacher malerischer und zeichnerischer Kunst. —

Bei *Bruno & Paul Cassirer* hat der Schwede *Anders Zorn* eine Anzahl von Gemälden und Radierungen ausgestellt, die in jeder Hinsicht den genialen Künstler verraten. Es giebt für ihn technisch gar keine Hindernisse, er bewältigt mit kraftvollem, keckem Strich die schwierigsten Probleme. Es ist erstaunlich, mit wie geringen Mitteln er die grössten Wirkungen erzielt, und wie scharf ausgeprägt seine künstlerische Persönlichkeit in allen seinen Arbeiten, mag es sich um Aktdarstellungen, um Porträts oder um Landschaften handeln, zum Ausdruck kommt. Ja selbst jede seiner fast farbig wirkenden Radierungen lässt seine kühne Art deutlich erkennen.

Unter den Gemälden fesselt vor allem der »Eislauf am Abend«. Von ferne schimmern Gaslichter durch die Dunkelheit, mit wenigen Strichen ist die spiegelnde Eisfläche charakterisiert, breit und wuchtig sind die schwebenden Gestalten der Schlittschuhläufer festgehalten. Man glaubt, sie dahinschweben zu sehen. Wie farbig, wie lebensprühend erscheint auch dieses unter den dichten Zweigen eines Gebüsches hockende nackte Mädchen, wie malerisch und wirkungsvoll in den Gegensätzen von Licht und Schatten diese »Frau am Fenster«. Es sind alles Hervorbringungen genialer Kraft, die Zorn uns bietet, Werke, an denen nur die grosse Kunst fesselt und — der grosse Künstler.

Ihm nahe steht in seiner ganzen Art und Weise der Münchener *Robert Breyer*. Sein flott hingesetzter weiblicher Akt ist von der Secessionsausstellung her bekannt, und die Werke, die er sonst hier zeigt, verleugnen ebenso wenig wie jenes Bild seine derbe, manchmal beinah rohe Kraft. Stillleben und Interieurs bietet er hier, die in der Nähe betrachtet nichts als wüste Farbenklexereien zu sein scheinen, die aber, sobald man zurücktritt, zu Bildern voll malerischer und stimmungstiefer Wirkung werden. Allein zu so reifer Meisterschaft wie Zorn ist Breyer noch nicht gelangt, und es macht den Eindruck, als wäre ihm auch mehr von aussen gekommen, als jenem. Wenn er derartiges abgestreift hat, wird er grössere und nachhaltigere Wirkungen erzielen, denn es scheint, dass er genug Eigenes besitzt, um es entbehren zu können. —

Endlich sei noch auf einzelne ältere und neuere Werke von *Monet*, *Pissarro* und *Sisley* hingewiesen. Unter jenen interessiert besonders Monet's »Frühstück im Walde«, das interessante Vergleiche mit Manet's berühmtem ähnlichen Werk gestattet, unter diesen, den neueren, einzelne von Licht und Farbe funkelnde Landschaften, wie Sisley's frisches »Flussufer in Moret« und die Loire bei St. Mammès, Pissarro's »Fluss in Barincourt«, bei dem die Wasserspiegelung besonders grossartig dargestellt ist und Monet's

»Seineufer bei Port Villers«. Die grossen Künstler sind ihrem einmal eingeschlagenen Wege treu geblieben, dem sicher erkannten Ziele näher gekommen; lobenderes und neues lässt sich über sie kaum sagen. *Paul Warncke.*

Leipzig. Eine umfangreiche Sammlung von Gemälden ist gegenwärtig in den Ausstellungsräumen von *Del Vecchio* zu sehen. Es sind Namen vertreten wie Franz Adam, Böcklin, Carbonero, H. Deiters, Gaisser, Kaltenmoser, W. Kaulbach, Kosicz, Lenbach, Liebermann, Lier, Loeffz, Louyot, A. Müller, Petersen, Rüsidühli, Robert Schleich, Schmutzler, Spitzweg, Stuck, Windmaier u. a. Die Gemälde stammen grösstenteils aus dem Besitze des Herrn L. Stadler in München und werden im Verein mit anderen Werken am 4. und 5. März d. J. im oberen Saale obengenannter Kunstausstellung öffentlich versteigert. Die Gemälde sind drei Wochen lang entgegen früheren Gebräuchen für das interessierende Publikum zur Schau ausgestellt. Gebote auf Gemälde dieser Kollektion, welche bis zum Auktionstage Gültigkeit haben, werden jetzt schon angenommen. Kataloge zu dieser Auktion sind gratis durch die Kunsthandlung von Pietro Del Vecchio zu beziehen.

München. Der *VIII. Internationalen Kunstausstellung 1901* im Kgl. Glaspalast werden u. a. reichhaltige Sonderausstellungen der verstorbenen Wilhelm Leibl, Arnold Böcklin und Nikolaus Gysis einverleibt werden. §

VOM KUNSTMARKT

München. Die Versteigerung der ersten Hälfte der *Holzschnitt- und Kupferstich-Sammlung* des Ingenieurs *E. Schultze-Wien* im Helbing'schen Kunstauktionshause brachte bei sehr zahlreicher Beteiligung von Museen und Privaten folgende Preise: Cranach, »Luther als Junker Georg« (1522) 600 M.; Dürer, »Das von zwei Engeln getragene Schweisstuch« 270 M., »Der Traum« 430 M., dritte Ausgabe der »Apocalypsis cum figuris« 330 M., »Triumphwagen des Kaisers Maximilian« 1600 M. (Leipzig), »Christus erscheint Maria Magdalena«, französischer Holzschnitt um 1460, 340 M. (Dresdner Kupferstichkabinet), »Der gute Hirte«, fränkischer Holzschnitt um 1460, Folio 870 M. (Dresden), Holzschnitt-Incunabel: »Christus am Kreuz mit drei Engeln, die das Blut auffangen«, 390 M. (Wien), »Das jüngste Gericht«, Holzschnitt um 1420, 880 M. (Dresden), »Kalender für 1481 mit Aderlasstafel« 120 M. (Germanisches Museum), »Ars memorandi«, 12 Blätter 105 M. (Coburg); Dick Bray, Lukas v. Leyden, die 12 Könige von Juda zu Pferde, 200 M.; Senefelder'sche Lithographie-Incunabel: Faksimile einer Inschrift aus dem 16. Jahrhundert vom ältesten hochgeätzten Stein 230 M. (Dresden); Israel v. Meckenem, »Der Tod der Maria« 250 M., »Das Konzert« 120 M., »Die gekrönte Jungfrau mit dem Kinde, zur Seite der hl. Bernhard und die hl. Katharina« 1750 M. (Gutekunst, Stuttgart). §

Paris. Am 11. d. M. fand im Hotel Drouot die Versteigerung der *Gemälde-Sammlung Georges Feydeau's* statt. Den höchsten Preis erzielte Sisley, dessen »Brücke von Muret« mit 31 000 Frcs. bezahlt wurde. Von Boudin's Landschaften brachte eine Ansicht aus Venedig 14 000 Frcs., »Rotterdam« 9000 Frcs. und »Waldlichtung« 10 000 Frcs. Corot's »Letzte Strahlen« brachten 11 000 Frcs., sein »Turm« 18 000 Frcs. Isabey's »Hafen« kam auf 11 500, Jongkind's »Kanal in Holland« auf 9 100 Frcs., seine »Rue de l'Abbé de l'Epée« sogar auf 10 000 Frcs. Daumier's »Les Amateurs« wurden mit 16 000, Monet's »Reif« mit 12 100 Frcs. und Pissarro's »Seeküste im Nebel« mit 11 000 Frcs. bezahlt. Die Gesamtsumme des Verkaufes betrug 513 000 Frcs. — Auch die Versteigerung der *Schoengrün'schen* Sammlung im Hotel Drouot brachte hohe Preise, insgesamt 115 000 Frcs. Am höchsten wurde Sisley's »Ueberschwemmung bei Port-Marly« bezahlt, nämlich mit 15 000 Frcs. Die »Rhede von Cardiff« von Sisley brachte dagegen nur 3300 Frcs., sein »Schnepfenstrich« 4600 Frcs.; Pissarro's »Schleusse« kam auf 5950 Frcs., Jongkind's »Quai de la Tournelle« auf 6120 Frcs., seine Mühle auf 7900 Frcs., Ziems' »Der grosse weisse Schleier« auf 7000 Frcs., »Flotte im Pass des Malacco« auf 6150 Frcs., Boudin's »Abfahrt der Fischerflotte« auf 4350 Frcs. und Thaulow's »Dieppe« auf 4550 Frcs. □

Wien. Im Schönbrunner-Haus unter den Tuchlauben fand am 11. d. M. eine Auktion statt, bei der Waldmüller's »Badende Mädchen« für 6600 Kronen verkauft wurden, während das gleiche Bild vor 6 Jahren 8000 Kr. erzielt hatte. Böcklin's »Dryaden« war auf 18000 Kr. veranschlagt, blieb aber unverkauft. Defregger's »Tirolerin« kam auf 1620 Kr., Hlavacek's »Aus dem Ortler« auf 1000 Kr., Lenbach's »Miss Saharet« ging für 2200 Kr., sein »Hirtenknabe« für 500 Kr., sein »Damenbildnis« für 1520 Kr. fort, während »Rosenknospen« von Max 2000 Kr., Stuck's »Dame mit Amor« 1400 Kr., Vautier's »Bauernbursche« 1100 Kr. und Waldmüller's »Morgengruss« 680 Kr. erzielten. ∴

Berlin. Am 12. d. M. fand bei *Rudolf Lepke* eine Versteigerung von Bildern neuerer Meister statt, bei der ein älteres Gemälde von Adolf Menzel, »Gerichtsscene«, 9690 M., ein »Falstaff« von Grützner 6560 M., zwei Werke von Gallegos, »Rechtfertigung« und »Geheimnis«, 3350, bezw. 1775 M., ein Defregger, »Tirolerin«, 2500 M., ein Gabriel Max, »Fürbitte«, 2260 M., Fr. Volz »Weide«, 2700 M., eine Marine von Hoguet 2050 M., Gainsborough, »Lady und Kind«, 1410 M., A. Achenbach, »Abend«, 1320 M. und Saltzmann, »Valparaiso«, 1165 M. erzielten. Im ganzen brachte die Versteigerung 71 000 M. -r-

Berlin. Bei *Rudolph Lepke* steht wieder eine bedeutende Versteigerung in Aussicht. Am 12. und 13. März kommen zwei Kollektionen erster neuerer Meister unter den Hammer: Böcklin, Rosa Bonheur, Liljefors, Menzel, Leibl u. s. w. sind in dem reich illustrierten Kataloge vertreten.

VERMISCHTES

München. Über eine *für Kunstauktionatoren wichtige prinzipielle Entscheidung,* die das hiesige Oberste Landesgericht als Revisionsinstanz soeben gefällt hat, berichtet die »Allg. Ztg.«: Es handelt sich um die Anklagesache gegen den Auktionator David Jacobsohn hier wegen Zuwiderhandlung gegen die Vorschriften für die Auktionatoren. Der Thatbestand ist in Kürze folgender: Der Kunsthändler Lichtendorf hatte von Bukarest aus im Mai v. J. 13 Kisten Ölgemälde nach Paris gesandt, hatte aber die Sendung angeblich wegen der inzwischen in Frankreich eingetretenen Änderungen des Zolles auf Bilder unterwegs angehalten, die Kisten zu Schenker u. Co. in München bringen lassen und die Firma F. Haller Söhne hier telegraphisch beauftragt, die Bilder schnellstens und bestmöglich zu veräussern. Letztere Firma beauftragte ihrerseits wieder den Auktionator Jacobsohn unter Vorzeigung des Lichtendorf'schen Telegrammes, die Bilder in seinem Auktionslokale zu versteigern, welchem Auftrage Jacobsohn auch nachkam; den Erlös und den unverkauft gebliebenen Rest der Bilder lieferte er an die Firma Haller ab. Nun ist es aber nach Ziff. 7 der Ministerialbekanntmachung vom 3. Mai 1898 verboten, in Umgehung des § 56 c I R.-Gew.-O. von auswärts kommende fremde Waren zu versteigern. Auf Grund dieser Ziff. 7 wurde sodann Jacobsohn mit zwei Straf-

befehlen bedacht und auf erhobenen Einspruch hin vom Amtsgericht München I in Anwendung der Ziff. 7 der Ministerialbekanntmachung, ferner der §§ 38, II, 56 c I und 148 Ziff. 7b der Gew.-O., sowie der Art. 137 P.-St.-G.-B. wegen einer (fortgesetzten) Übertretung der Gewerbeordnung zu 50 M. Geldstrafe, eventuell 10 Tagen Haft, verurteilt. Die Berufung des Angeklagten gegen dieses Urteil wurde vom Landgericht München I verworfen mit der Milderung, dass Jacobsohn lediglich wegen einer Übertretung gewerbepolizeilicher Vorschriften zu 50 M., eventuell 10 Tagen Haft, verurteilt wurde. Die vom Angeklagten Jacobsohn gegen dieses Urteil eingelegte Revision rügt hauptsächlich Verletzung der §§ 1 und 38, II, der R.-Gew.-O. und des Art. 137 des P.-St.-G.-B. Der Verteidiger des Beschwerdeführers, Rechtsanwalt Dr. Benario, bestreitet in erster Linie die Rechtsgültigkeit der Ministerialbekanntmachung vom 3. Mai 1898, weil dieselbe gegen den Grundsatz der in § 1 der R.-Gew.-O. garantierten Gewerbefreiheit verstosse und weit über die der Zentralbehörde durch § 38, II, der G.-O. und Art. 137 des P.-St.-G.-B. eingeräumten Befugnisse hinausgehe; ferner bestreitet er, dass sich der Angeklagte überhaupt gegen Ziff. 7 der Ministerialbekanntmachung verfehlt habe; denn sein Auftraggeber sei die Firma Haller, also eine hiesige Firma, gewesen und er habe nicht gewusst, dass Lichtendorf der eigentliche Auftraggeber war. — Staatsanwalt Griesmeyer beantragte die kostenfällige Verwerfung der Revision. § 1 der Gew.-O. sei nicht verletzt, denn der Grundsatz der Gewerbefreiheit beziehe sich nach konstanter Rechtsprechung nur auf die Zulassung zum Gewerbebetrieb, nicht auf die Art der Ausübung des Gewerbebetriebs. Auch die Rüge betreffend die Rechtsgültigkeit der Ministerialbekanntmachung vom 3. Mai 1898 geht fehl. Diese Bekanntmachung ist erlassen auf Grund des § 38, II, R.-Gew.-O. und des Art. 137 P.-St.-G.-B. Selbst wenn man den Standpunkt einnehmen wollte, dass § 38, II die Zentralbehörde nur zum Erlass rein formeller Kontrollvorschriften über die Führung von Geschäftsbüchern u. s. w. ermächtige, so ergiebt sich schon aus der Entstehungsgeschichte des Art. 137 P.-St.-G.-B., bezw. des gleichlautenden Art. 190 des alten bayerischen Polizeistrafgesetzbuchs von 1861, dass Art. 137 P.-St.-G.-B. weiter geht und der Zentralbehörde auch die Ermächtigung zum Erlass materieller, in den gewerblichen Rechte- und Pflichtenkreis der Auktionatoren eingreifenden Kontrollvorschriften giebt. Denn es wurde bei Beratung des Art. 190 des Polizeistrafgesetzbuchs von 1861 im Gesetzgebungsausschuss der Reichsratskammer die Streichung eines im ursprünglichen Entwurfe enthaltenen Verbotes der Einleitung einer Geschäftsverbindung der Tändler u. s. w. mit unmündigen Kindern damit motiviert, dass die Regierung durch den auf die Erlassung oberpolizeilicher Vorschriften bezüglichen Passus in Art. 190 — der nunmehr wörtlich in Art. 137 steht — ohnehin ermächtigt sei, den Tändlern diese Geschäftsverbindung zu verbieten; gegen diese Auslegung des Art. 190 erfolgte aber weder seitens der Regierung, noch seitens der Abgeordnetenkammer ein Widerspruch. Das gleiche gilt aber selbstverständlich auch für die Auktionatoren. Die Behauptung, dass der Angeklagte nicht gewusst habe, dass Lichtendorf der Auftraggeber war, steht mit den thatsächlichen Feststellungen der Vorinstanz im Widerspruch und ist demnach ein unzulässiger Angriff auf thatsächliche Feststellungen; auch eine Verkennung des Begriffs »Wanderauktionen« und »fremde, von auswärts kommende Waren« seitens der Vorinstanz liegt nicht vor. Die Revision wurde kostenfällig verworfen. Die Entscheidungsgründe decken sich im wesentlichen mit den staatsanwaltschaftlichen Ausführungen; das Revisionsgericht stellte sich auf den Standpunkt, dass Ziffer 7 der Ministerialbekanntmachung vom 3. Mai 1898 nicht verletzt ist, und dass diese Bekanntmachung auf Grund des Art. 137 P.-St.-G.-B. in Verbindung mit § 144 R.-Gew.-O. zu Recht ergangen ist. §

Rom. Der *Römische Gemeinderat* wurde der Schauplatz einer Debatte, welche darthat, dass die *Heinze-Männer* und Mucker selbst unter dem blauen Himmel Italiens vegetieren. Auf der Piazza Termini sollte dieser Tage eine Nymphenfontäne des Bildhauers Rutelli enthüllt werden. Der Umstand, dass die Brunnennixen natürlich ganz unbekleidet sind, gab nun im Gemeinderat Anlass zu einer Interpellation der Klerikalen und zu einer beinahe zweistündigen Diskussion. Der Gemeinderat Galli beantragte, dass die Enthüllung der Fontäne aus Rücksicht auf die Moralität der Römischen Bevölkerung unterbleibe. Der Gemeinderat Giovenali, der Vizepräsident des Architektenvereins, konstatierte entrüstet, die Nixen Rutelli's seien keine duftigen Wassergöttinnen, sondern betrunkene Aktmodelle, deren Anblick das Schamgefühl verletze; man möge die obscöne Gruppe in irgend einem Winkel der Villa Borghese verstecken. Darauf erwiderte der Gemäldegaleriedirektor Professor Jacovacci mit beissendem Spott, die Klerikalen möchten ihre Entrüstung mässigen, denn einerseits hätte die Nixenfontäne nicht den Zweck, zur Andacht zu stimmen, andererseits wimmeln die Römischen Kirchen von Figuren, die teilweise noch weit unbekleideter und moralisch bedenklicher seien als diese entzückenden Nixen. Der bekannte Bildhauer Ferrari hob hervor, dass die Künstler doch nicht gut Nixen im Nonnenkostüm und am Betpult knieend abbilden könnten, und Zuccari verwies auf das Grabmal Pauls des Dritten in St. Peter, an welchem die Mutter und Schwägerin des Papstes halb, beziehungsweise ganz nackt dargestellt wurden, sowie auf die Statue der heiligen Theresa von Bernini in Santa Maria della Victoria, bei welcher die religiöse Verzückung als hysterisch-sinnliche Verzückung gegeben ist.

Darauf wurde, da die Mitternacht hereingebrochen war, die Debatte unter grosser Erregung der Gemeinderäte und des Publikums vertagt. Die Presse beider Parteien beteiligte sich nun an der Erörterung, und es trat die Gefahr eines langwierigen Streites auf, wie wir ihn in Deutschland vor nicht langem erlebt haben. Mit anerkennenswerter Entschlossenheit hat das Publikum alsbald dem Streite ein Ende gemacht, indem es auf eigene Faust die Enthüllung der Gruppen vornahm. Tausende versammelten sich auf dem Thermenplatze, begierig, sich ein Urteil über die angebliche Unsittlichkeit der Kunstwerke zu bilden, die ein Bretterzaun noch dem Anblicke entzog. Da die Menge nicht übel Lust zeigte, ihn aus dem Wege zu schaffen und eine Schar junger Leute sogar den Vorschlag machte, ihn in Brand zu stecken, so zogen die Werkleute vor, ihn niederzulegen, was unter lautem Jubel der Versammelten im Handumdrehen geschehen war. Noch mehr! Man liess die noch abgestellten Wasser spielen und würde auch die elektrische Beleuchtung in Thätigkeit gesetzt haben, wenn man sich darauf verstanden hätte. Die so erzeugte Stimmung kam den umstrittenen Werken natürlich zu gute. Ihnen und dem Künstler wurde eine begeisterte Kundgebung des Beifalls zu teil, während die Dunkelmänner mit wenig schmeichelhaften Urteilen überschüttet wurden. Was sie durch ihren ungeschickten und herausfordernden Schritt erreicht haben, ist das gerade Gegenteil ihrer Wünsche. Weite Kreise, die sonst sich gleichgültig verhalten haben würden, nehmen Partei gegen die augenverdrehende pfäffische Ästhetik und bekunden laut und entschieden ihren Willen, die Freiheit der Kunst auch heute so wenig beeinträchtigen zu lassen, wie die Vorfahren es gethan haben. ∞

Inhalt: Zu dem Werke des Hubert van Eyck. Von Otto Seeck. — Magdeburg, Funde im Dom. — München, Bayersdorfer †, Frankfurt, Winkler †; Breslau, Lutsch als Konservator nach Berlin berufen; Berlin, Neue Mitglieder der Akademie. — Hamburg, Kunsthalle; Berliner Salons; Leipzig, del Vecchio; München, Internationale Ausstellung. — München, Versteigerung Schultze; Paris, Versteigerungen Feydeau und Schöngrün; Wiener Kunstauktion; Berliner Kunstauktionen. — München, Gerichtsentscheidung über Auktionswesen; Römische Dunkelmänner. — Anzeigen

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 18. 14. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ADOLF BAYERSDORFER

VON H. A. SCHMID

Am 21. Februar ist Adolf Bayersdorfer seinem Freunde Arnold Böcklin ins Grab gefolgt. Mit ihm ist auch einer der bedeutendsten Kunstgelehrten und Kunstkenner des verflossenen Jahrhunderts aus seinem Wirkungskreise geschieden.

Bayersdorfer ist am 7. Juni 1842 in Erlenbach bei Aschaffenburg geboren als Sohn eines Revierförsters Christian Bayersdorfer und studierte seit 1862 in München erst Medizin, dann Kunstgeschichte, ohne doch mit einem Doktortitel von der Universität abzugehen. 1874 ging er nach Italien, in jener Zeit, als auch Böcklin wieder von München nach Florenz übersiedelte; er blieb dort bis 1880, trat dann in bayerischen Staatsdienst, und zwar zuerst als Konservator in Schleisheim; damals hat er sich auch verheiratet; 1885 ist er nach München übergesiedelt, wo er zweiter Konservator an der alten Pinakothek wurde, bald sechzigjährig hat er 1897 von der Leipziger Universität den Titel als Ehrendoktor erhalten. Eine Berufung als Professor an die Universität Strassburg, die ihm, ohne dass er Dozent oder auch nur Doktor gewesen wäre, in den siebziger Jahren bevorstand, hat er schon wegen eines kleinen Sprachfehlers von sich weisen zu müssen geglaubt. Auch andere ehrenvolle Lockungen, die ihn München entführt hätten, soll er abgelehnt haben, er starb in den bescheidenen Verhältnissen eines, man kann fast sagen, kleinen Beamten.

A. Bayersdorfer, gemalt von A. Böcklin.

Mit Erlaubnis der Photographischen Union, München.

Publiziert hat er nichts von grösserem Umfange, darin wie in so manchem anderen seinem gelehrten und feinsinnigen Freunde K. E. von Liphart gleich, mit dem er in Florenz Jahre lang in engster Fühlung gelebt hat. Mir sind im Laufe der Jahre zu Gesicht gekommen oder sonst bekannt geworden einige hervorragende, offenbar seinerzeit durchschlagende Besprechungen der Münchener Kunstverhältnisse aus den siebziger Jahren, eine Schrift über die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein: »Der Holbeinstreit«. München, bei Bruckmann 1872, ein Heft von 36 Seiten; eine noch kleinere biographische Skizze über Karl Rottmann, München 1873, ein Aufsatz: Martin Greif ein elementarer Lyriker; ein Aufsatz über Florentiner Kunst in Hillebrandt's Italia und aus der Florentiner Zeit eine Humoreske: »Die Tintenhose«, bei Liebeskind in Leipzig.

Dazu kamen der Katalog der Schleisheimer Galerie, die Herausgabe der Handzeichnungen der Uffizien und gemeinsam mit Fr. v. Reber in späteren Jahren

Google

die Arbeiten für den Katalog der alten Pinakothek und die Herausgabe des klassischen Bilderschatzes und des klassischen Skulpturenschatzes.

Unter den realen Schöpfungen, an denen Bayersdorfer beteiligt ist, muss auch das Kunsthistorische Institut zu Florenz genannt werden. Damit ist ein Gedanke verwirklicht worden, der schon K. E. von Liphart lebhaft beschäftigte und den Bayersdorfer gemeinsam mit den beiden andern, Liphart besonders nah stehenden Schülern, mit Schmarsow und dem jetzigen Herausgeber dieser Zeitschrift, in die That umsetzte.

Auch das Äussere war bei Bayersdorfer unscheinbar. Er war durchaus kein Diogenes, aber er war seit langen Jahren kränklich und dabei ein solch abgesagter Feind aller Äusserlichkeiten, dass er behaupten konnte, nie einen Seidenhut oder nie einen schwarzen Rock besessen zu haben. Wer ihm indessen ahnungslos entgegentrat, der fühlte gleich den Herrscher im Reiche des Geistes; wer gar schon angewidert durch die Phraseologie ästhetisch unreifer Bücherschreiber ihn kennen lernte, der atmete auf in dem Gedanken, endlich einen Menschen gefunden zu haben und dies Gefühl konnte sich steigern im Laufe der Jahre bis zum Enthusiasmus. Die Urteile, die über ihn laut werden, sind denn auch merkwürdig einstimmig. »Mit ihm ist einer der seltensten Männer Deutschlands dahingegangen, der sich nicht nur des höchsten Ansehens im Kreise seiner Fachgenossen erfreute, sondern auch in gewissem Sinne eine ganze Kultur in sich verkörperte. Was die Kunststadt München an ihm verloren hat, ist gar nicht zu ermessen«, schreibt Wilh. Weigand in dem vortrefflichen Nachruf der Münchener Allgemeinen Zeitung, und wir können nur wiederholen: einer der seltensten Männer Deutschlands ist mit ihm dahingegangen, der Verlust ist nicht zu ermessen.

Bayersdorfer verblüffte zunächst durch den ungeheuren Umfang seines Wissens. Dieses Wissen ist auch Böcklin aufgefallen; der grosse Experimentator erzählte, er habe einmal Daten und Namen, wie sein Freund sie beständig zum besten zu geben wusste, heimlich aufnotiert und nachgeprüft, es hätte aber alles gestimmt. Die Thätigkeit Bayersdorfer's an der Pinakothek liess, wenn man nur das rechnet, was jeden Tag mit Notwendigkeit zu erledigen war, ihm reichliche freie Zeit. Er machte von seiner Musse einen Gebrauch, der nicht bloss seinem Institute in denkbar bester Weise zu Gute kam, sondern dem gesamten Kunstleben, dem sein Institut dienen sollte. Er vermehrte beständig seine Kenntnisse und sein Wissen und teilte alles in liberalster Weise anderen mit. Die Fachlitteratur ist in den letzten Jahren so mächtig angeschwollen, dass auch ein Bayersdorfer sie nicht mehr ganz beherrschen konnte, aber er kannte vielleicht am meisten und hatte aus allem Nutzen gezogen. Sein Leben floss dahin, indem er Fachgenossen, Kunstfreunden, Künstlern, indem er Würdigen wie Unwürdigen mit seinen Kenntnissen, auch hie und da mit seiner Autorität Dienste erwies.

Bayersdorfer war aber nicht nur ein wandelndes Nachschlagebuch, nicht nur ein Vielwisser, sondern einer der feinstgebildeten Menschen, die man finden konnte. Er urteilte von einer Höhe, die nur wenige ersteigen. Dies zeigt sich schon in dem wenigen, das er geschrieben. Wie wirklich grosse Geister schrieb er gut, wenn er überhaupt schrieb. Die paar Druckbogen aus seiner Feder gehören in ihrer schlichten und knappen Form zu den klassischen Erzeugnissen unserer Kunstlitteratur. Mit seltener Übersichtlichkeit, Klarheit und Sachlichkeit sichtet er die äusseren Indizien, aber er weiss dann auch den Leser hinabzuführen in die unerforschlichen Tiefen des Seelenlebens, als ein Dichter, dem die Worte auch bei den feinsten Dingen nicht fehlen. Er war aber vor allem wie Moritz Schwind ein Meister des gesprochenen Wortes, unaufhörlich prägte er Wendungen, die weiterlebten, seine Worte gingen nicht nur in kunsthistorische Werke hervorragender Fachgenossen über, sie verloren sich selbst in die »Fliegenden Blätter«.

Er urteilte nach ruhiger Überlegung, aber mit der Sicherheit, die nur eine geniale Anlage ermöglicht. Seine scharfen Augen wurden vom Scheine nicht betrogen und er hasste den Schein, dafür schätzte er das Echte auch in unvollkommener Form. Die noch altertümliche Kunst, namentlich die des 15. Jahrhunderts in Deutschland und Italien, scheint ihn doch am meisten interessiert zu haben. Aber sein Horizont war der weiteste, und vor allem unterschied er sich von vielen hervorragenden Fachgenossen dadurch, dass er auch der zeitgenössischen Kunst das wärmste Interesse entgegenbrachte. Auch hier liebte er neben den ganz Grossen besonders solche, die die Malerei »bei jedem Bilde von neuem erfanden«. Sein Hirn glich wahrlich nicht einem Fachlexikon, sondern einem der epochemachenden Geschichtswerke des verflossenen Jahrhunderts, wo die Erzeugnisse der bildenden Kunst, der schönen und der wissenschaftlichen Litteratur von einem ordnenden souveränen Geiste ihre Stelle erhalten haben. Aber dies grosse Geschichtswerk, das uns nun für immer verloren ist, hatte täglich neue Zusätze und Änderungen erfahren.

Jenes Feingefühl für das Echte hing nicht allein mit seinen seltenen Geisteseigenschaften, sondern auch mit seinen seltenen Charaktereigenschaften zusammen. Es fehlten ihm jene schlimmen Eigenschaften, die so oft den Charakter der energischeren oder geschäftigeren Gelehrtennaturen untergraben. Jede Beantwortung einer wissenschaftlichen Frage von anderer Seite war für ihn eine Bereicherung, die er dankbar annahm. Anderseits schien er auch nicht an dem gekränkten Ehrgeiz der beschaulicheren Naturen, die wenig äussere Erfolge zu verzeichnen haben, zu leiden. Er ertrug es mit stoischem Gleichmut, wenn er für seine Liberalität schnöden Undank erntete. Er war nicht unempfindlich dafür, aber er fuhr fort mitzuteilen, ohne Lohn zu fordern, und die Stellung, die er sich ohne äussere Macht erobert hatte, machte ihm dies schliesslich auch leicht. Man sah bei ihm, welches Glück es für einen geistigen Arbeiter sein kann, nicht Ruhm und äussere Ehren, sondern nur eine reichlich bemessene Hochachtung seiner Fachgenossen als Lohn zu empfangen.

Seine Objektivität machte ihn wertvoll für Händler wie für Käufer, für Gelehrte wie für Kunstfreunde. Seine unbeirrte Rechtlichkeit war aber auch wohl die Eigenschaft, die nebst seinem treffenden Humor den Umgang mit ihm zu jenem seltenen Genusse gestaltete.

Seine ausserordentliche Gerechtigkeit war allerdings vielleicht auch mit die Klippe, an der seine wissenschaftliche Produktion gescheitert ist. Das Zusammenfassen erfordert immer ein Hervorheben und Zurückdrängen. Gerade auf seinen Lieblingsgebieten musste er zu viele der Fragen sehen, deren Lösung nach und nach mit Sicherheit zu erwarten war; die aber doch nicht von Monat zu Monat erzwungen werden konnte. Er hat es schmerzlich empfunden, nicht auf ein Meisterwerk zurückblicken zu können, aber er fand einen Trost in der Mitteilung an seine Jünger.

Er stand in den Jahren, da Thausing, Woltmann und Janitschek als wissenschaftliche Koryphäen galten, mit wenigen fast eben so allein da, wie sein Freund Böcklin in der bildenden Kunst.

Das Material, mit dem die ältere Generation arbeitete, bestand bei denen, die nicht lediglich Urkundenforscher blieben, auf dem Gebiete der Plastik und Malerei zumeist in Stimmungseindrücken, es waren öfters Stimmungseindrücke von feinsinnigen, künstlerisch veranlagten Menschen, meistens aber nicht.

Sein Phlegma wurde Bayersdorfer insofern zum Vorteil, als es ihm gestattete, ein Bild nun auch wirklich anzusehen und auf sich wirken zu lassen; dann besass er eben nicht bloss das Gefühl des Ästheten für das allgemein Künstlerische und für das menschlich Ergreifende sondern, vielleicht als früherer Mediziner, auch den scharfen Blick für das Einzelne und den Organismus des Ganzen. Sein Leben lang hat er mit Künstlern der verschiedensten Art, Malern namentlich und Dichtern verkehrt, Ludwig Richter, Victor Müller, Hans Thoma, Karl Haider, Trübner, Leibl, Oberländer, Courbet, Böcklin lernte er in den sechziger Jahren kennen. Er hatte ebensowohl eine lebendige Anschauung von den Veranstaltungen, die zur Herstellung eines Kunstwerkes getroffen werden als auch von den seelischen Vorgängen, die zur Erschaffung eines Kunstwerkes zwingen. Namentlich war ihm der Zusammenhang zwischen dem Seelischen und dem Technischen schon frühe klar geworden. Wie bei Böcklin reichte eben seine Liebe zur Kunst weiter und tiefer als bei seinen meisten Zeitgenossen und es ist ja auch jener anderen Gruppe von Fachleuten ähnlich gegangen, wie unter den Malern einem Kaulbach und Piloty, während er selbst gerade bei vielen der erfreulichsten Erscheinungen der Kunstwissenschaft im stillen mit beteiligt war.

Er hat aber auch den Künstlern zu imponieren verstanden. Die Kunstwissenschaft ist in München wohl namentlich durch den in seinem Fache tüchtigen Philosophen Carriere, der an der Akademie Kunstgeschichte dozierte, und durch einige vielgelesene Handbücher, wie die des alternden Lübke, hoffnungslos kompromittiert worden, wohl noch für viele Jahre hinaus. Die Kunstgelehrten gelten dort als eine Sorte von Leuten, welche nichts von Kunst verstehen. Der Nachteil dieser öffentlichen und subjektiv auch wohl begründeten Anschauung beginnt sich bereits in der Verwaltung der bayrischen Sammlungen empfindlich genug für einheimische und fremde Kunstgelehrte zu äussern, und er wird sich noch empfindlicher machen. Bayersdorfer war weit davon entfernt von der Kunst im Namen der Ästhetik Dinge zu fordern, die niemand von ihr verlangen kann, aber er hatte die Fähigkeiten und den Schneid, für seine Wissenschaft die Achtung zu ertrotzen, die ihr gebührt, und hat mit persönlicher Tapferkeit einen Posten gehalten, der nun vielleicht für immer verloren ist. Dabei hat aber gerade er für echte Kunst und echte Künstler unermesslich viel Gutes thun können und auch gethan.

Er war in jeder Hinsicht ein ganzer Mann am rechten Platze.

NEKROLOGE

Prag. Zwei deutsche Bildhauer sind hier gestorben, am 22. Februar *Emanuel Max*, Ritter von Wachstein, im 91. Lebensjahre und am 27. Februar *Otto Mentzel* im 63. Lebensjahre. — Max studierte zuerst in Wien, ging 1839 nach Rom und kehrte zehn Jahre später zu dauerndem Aufenthalt nach Prag zurück, wohin sein Vater bereits 1816 von Bürgstein übergesiedelt war. Von Max' Werken seien erwähnt: Das Radetzky-Denkmal und die Pieta auf der Karlsbrücke in Prag. Auch als Schriftsteller hat er sich bethätigt, indem er vor acht Jahren seine Selbstbiographie »Zweiundachtzig Lebensjahre« herausgab.

Otto Mentzel stammte aus Dresden, wo er unter Hähnel studiert hatte, und wurde 1874 zum Direktor der neugegründeten Fachschule für Goldschmiedekunst u. ä. in Prag ernannt. Durch den Chauvinismus des Tschechentums hatte Mentzel in der Folge viel zu leiden. 1885 ward ihm plötzlich, unter Nichtachtung des Kontraktes, aufgegeben, sich binnen zwei Jahren mit der tschechischen Sprache vertraut zu machen. Er kam dieser Aufforderung nach, wurde aber trotzdem eines Tages, ohne dass eine Prüfung stattgefunden hätte, mit drei anderen deutschen Professoren entlassen und später durch eine kleine Pension »entschädigt«. **

München. Über *Eduard Ille*, dessen Hinscheiden an dieser Stelle vor kurzem berichtet wurde, wird den M. N. N. geschrieben: Er hat sein langes Leben hindurch historischen Studien obgelegen, aus welchen Studien seine bekanntlich grösstenteils für die Schlösser König Ludwigs ausgeführten Historienbilder herausgewachsen sind und dabei mit der gewissermassen eifersüchtigen Liebe des echten Sammlers historische Schätze um sich aufgespeichert, deren ganzen Umfang und Wert nur er selber kannte. Da fand sich eine Porträtsammlung, die Tausende von historischen Porträts aus vielen Jahrhunderten umfasst, und die sowohl von seinem feinen, künstlerischen Geschmack, als von seiner wissenschaftlichen Bildung Zeugnis giebt. Alte Städte und Landschaftsbilder, Wappensammlungen und Turniertafeln, Holzschnitte und Kupferstiche aus der ältesten Epoche und der Rokokozeit. Originale von Hogarth und Chodowiecki, alte Bücher, worunter Incunabeln. Dieselbe, jetzt so selten gewordene naive Freude auch am Kleinen spricht sich in vielen Blättern einer grossen Handzeichnungssammlung aus, deren Vorhandensein der bescheidene Künstler selbst den nächsten Freunden verschwiegen hat. Diese Handzeichnungen bilden einen Beitrag zur Landes- und Volkskunde der allsommerlich von Ille durchforschten Landstriche Tirols und Oberbayerns und werden von Kennern als das Wertvollste bezeichnet, was die Schule

Schwind's (dessen Lieblingsschüler der Abgeschiedene war) an Handzeichnungen hervorgebracht hat. Alle diese Sammlungen wird das Mössel'sche Kunstauktionshaus und Antiquitätenhandlung durch eine Ausstellung allgemein zugänglich machen; der demnächst erscheinende Katalog wird jedem Interessenten auf Wunsch zugesandt. §

PERSONALIEN

Berlin. Die Königl. Akademie der Künste hat in die *Jury der Grossen Berliner Kunstausstellung 1901* entsandt: als Mitglieder die Maler Eugen Kampf, Albert Hertel und Eugen Bracht, die Bildhauer Reinhold Begas und Gustav Eberlein, den Architekt von Grossheim und den Graphiker Hans Meyer; ferner als Ersatzmänner die Maler Flickel und Julius Jacob, die Bildhauer Peter Breuer und Max Baumbach. Der Verein Berliner Künstler wählt die Jurymitglieder in der Märzversammlung. -r-

Dresden. Geh. Baurat Dr. *Paul Wallot*, der Schöpfer des Reichtagshauses, ist vom Kaiserlichen St. Petersburger Architektenverein und von der Institution of american architects in Washington zum Ehrenmitgliede ernannt worden. Vom Petersburger Verein ist auch Geh. Rat Prof. Otzen in Berlin die gleiche Auszeichnung zu Teil geworden. -r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Stuttgart. Vom Bodensee, 28. Februar. Die alten Gemälde, welche kürzlich auf der Insel Reichenau aufgefunden wurden, stammen aus der Anfangszeit des 11. Jahrhunderts. Das dreiteilige Wandgemälde, das von den Professoren Künstle und Beyerle-Freiburg blossgelegt wurde, stellt dar Christus (drei Meter hoch) im Strahlenkranz mit Petrus und Paulus, dann die Apostel und endlich die Propheten unter den Bogenreihen. §

WETTBEWERBE

Dresden. Bei der *Preisverteilung an der hiesigen Kunstakademie* wurde das grosse Reisestipendium (3000 M. jährlich auf zwei Jahre) dem Maler Osw. Galle von hier, die grosse goldene Medaille nebst einmaligem Stipendium von 500 M. dem Maler Karl Enderlein aus Leipzig verliehen. -r-

Karlsruhe. Das *Central-Komitee der Jubiläums-Kunst-Ausstellung Karlsruhe 1902* (Rathaus) erlässt an die in Baden lebenden, sowie an die badischen Künstler ein *Preisausschreiben* zur Erlangung von Entwürfen für ein *Plakat* der genannten Ausstellung. Das Plakat soll, da die Ausstellung der Huldigung für den Grossherzog anlässlich seines fünfzigjährigen Regierungsjubiläums dienen soll, zwar entsprechend würdig gehalten sein, doch ist eine Beziehung auf die Feier, wenn auch erwünscht, nicht durchaus erforderlich. Bedingungen: Grösse des Plakats 100 × 170 cm. Sowohl Hoch- wie Langformat gestattet. Höchstens drei Farbenplatten zum Druck; das Plakat soll auch, als Briefkopf verkleinert, wirkungsvoll sein. Für die Schrift ist genügend Raum zu lassen; sie soll klar und weithin sichtbar sein und folgendermassen lauten: »Jubiläums-Kunst-Ausstellung Karlsruhe 1902, 24. April bis 15. Juni«. Drei Preise: 500, 300, 200 M. Der mit dem I. Preise gekrönte Entwurf wird ausgeführt. Einlieferungstermin 1. April 1901; Einlieferungsstelle: Das oben genannte Central-Komitee. §

München. Die *Photographische Union*, in deren Verlage die Bilder von *Arnold Böcklin* als Photogravüre und Kohledrucke erschienen sind, erlässt ein Preisausschreiben für künstlerische Entwürfe zu Rahmen für Böcklinbilder. Es sind drei Preise ausgesetzt: 300, 200 und 100 Mark. Letzter Einlieferungstermin für die Entwürfe ist der 31. Mai 1901. Die ausführlichen Bedingungen werden von der Redaktion der »Dekorativen Kunst« München XX, Nymphenburgerstrasse 86 auf Wunsch portofrei versandt.

Mailand. Die Brera erlässt folgende Preisausschreiben für *Werke zur Ehrung Verdi's:* für eine Reliefdarstellung (figürlich oder allegorisch) des Meisters L. 1500, für eine Darstellung in Öl L. 1400, für eine Plakette oder Medaille in Bronze L. 1700, für eine Zeichnung, die Verdi zum Gegenstand hat und sich für graphische Vervielfältigung eignet, L. 500. Dem Sieger bleiben alle Autorrechte. Der Preisbewerb läuft mit dem 30. Juni d. J. ab.

Bonn. Zur Beteiligung an dem Wettbewerb um das *Denkmal für den Chemiker Professor August Kekulé* sind fünf Bildhauer aufgefordert worden und zwar Rob. Diez-Dresden, Hans Everding-Kassel, Adolf Hildebrand-München, A. Küppers-Bonn, Harro Magnussen-Berlin. Das Denkmal soll seinen Platz vor dem chemischen Institut der Universität Bonn erhalten. Als Honorar stehen 60000 M. zur Verfügung. Die Entwürfe im Massstab 1 : 5 sind bis 1. Oktober 1901 einzuliefern. Jeder der fünf aufgeforderten Künstler erhält als Entschädigung 1500 M. Der preisgekrönte Entwurf ist zur Ausführung bestimmt. Als Kunst- und Bausachverständige gehören dem Ausschuss an Prof. Huppertz, Geh. Rat Justi, Prof. Loeschcke, Stadtbaurat Schultze, Kgl. Baurat und Universitätsarchitekt Schulze.

Wien. Die österreichisch-ungarische Bank hatte zur Erlangung künstlerischer Entwürfe zu den neuen 100- und 1000-Kronen-Noten einen Wettbewerb ausgeschrieben, an dem nur österreichische und ungarische Künstler sich beteiligen konnten. Das Preisgericht hat nun unter den eingereichten 117 Konkurrenzarbeiten den I. Preis dem ungarischen Maler Ladislaus Hegedüs, den II. dem Böhmen Wladimir Zupansky zuerkannt; den III. und IV. Preis erhielten die Wiener Maler Eduard Veith und Berthold Löffler. Über die Verwendung der preisgekrönten Arbeiten ist noch der Österreichisch-ungarischen Bank die freie Entscheidung vorbehalten. **

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Für die *Nationalgalerie* sind folgende Neuerwerbungen gemacht worden: drei Gemälde von Moritz von Schwind »Abenteuer des Malers Binder«, »Herzogin von Orleans und Schwind«, »Abschied im Morgengrauen«, dazu 15 Blatt Handzeichnungen, drei Bilder von Joh. Sperl, »Klein-Öls« von L. Graf von Kalckreuth, »Wiesengrund« von L. Eysen, »Kampf im Kornfeld« von R. Haug und eine Landschaft von F. Hoch. Daran reihen sich 12 Blatt Porträtstudien von Ludwig Knaus, 34 Blatt Handzeichnungen von dem verstorbenen W. Amberg, ein Aquarell »Kastanienbaum im Herbst« von W. Georgi, zwei Ölstudien von Arthur Kampf und ein paar Illustrationen in Wasserfarben von René Reinicke. Für die Skulpturensammlung wurden u. a. drei Arbeiten aus dem Nachlass von Prof. Nikolaus Geiger angekauft »Kopf einer alten Frau«, »Kopf eines kleinen Mädchens« und »Centaur mit Nymphe«, sodann zwei Bronzewerke des Freiherrn von Hagn (Tierstücke), und von lebenden Künstlern: »Reigen« von Pöppelmann, das »wasserschöpfende Mädchen« von Emil Cauer, die Bronzen »Mädchen am Bache« von Ernst Freese und »Diana« von Reinhold Felderhoff. In dem der Nationalgalerie zugefallenen Vermächtnis der Gräfin P. von Lüttichau befand sich eine norwegische Landschaft von Eduard Hildebrand. Die Söhne des berühmten Chemikers Eilhard Mitscherlich schenkten ein Bildnis ihres Vaters von Graff; Frau Mathilde Döring überwies zwei, von H. Weiss gemalte Bilder Theodor Döring's als Franz Moor und als »alter Magister«. Prof. Sussmann-Hellborn widmete der Galerie zwei Gipsabgüsse nach Skizzen von Th. Kalide

»Weibliche Figur« und »Pegasus«. Die Marmorstatue Schinkel's von Tieck, die bisher in der Vorhalle des alten Museums stand, ist jetzt im Vestibul des ersten Geschosses der Nationalgalerie aufgestellt.

Berlin. Die *Kunstsammlung des verstorbenen Bankiers Felix Koenigs* wird in der Nationalgalerie zur öffentlichen Ausstellung kommen, aus welchem Anlass die Erben des Verstorbenen in dessen Sinne diese vaterländische Kunstanstalt mit einer hochherzigen Stiftung von Gemälden bedacht haben. Von Berliner Künstlern sind in der Sammlung u. a. vertreten: Brütt, Brunow, Paulsen, Gussow, Breitbach, Meyerheim, Lessing, Knaus u. a. Im übrigen enthält sie Werke erster Meister, wie Segantini, Leibl, Böcklin, Rodin, Nono und v. d. Stappen. -r-.

Altona. Im Laufe dieses Jahres wird hier das neue *Museum am Kaiserplatz* eröffnet werden. In dem Städtischen Rechnungsvoranschlag sind an Verwaltungs- und anderen Kosten vorgesehen: Gehalt des Direktors 6000 M., des Pförtners 1260 M., für Neuerwerbungen 8000 M. und Verwaltungskosten 8500 M. -r-

Budapest. Hier wurde am 16. Februar die *»Internationale Ausstellung«* im Nemzeti Szalon eröffnet, die übrigens überwiegend französische Kunstwerke enthält.

***

Budapest. Im Künstlerhause ist eine Ausstellung von etwa 200 Skizzen, Studien und Bildern aus dem Nachlasse des kürzlich verstorbenen Malers *Brodssky* eröffnet worden.

***

Wien. Im Österreichischen Museum wurde eine durch die hiesige Kunsthandlung E. Hirschler & Comp. veranstaltete *Ausstellung* von Originalzeichnungen, Farbenholzschnitten und illustrierten Büchern *des japanischen Künstlers Hokusai* eröffnet. Hokusai, geboren zu Yeddo im Jahre 1760, war von ausserordentlicher Vielseitigkeit und Produktivität. Hervorragende Kunstschriftsteller haben ihm und seiner Kunst umfangreiche Monographien gewidmet. An dieser Stelle genügt es, darauf hinzuweisen, dass Hokusai der vornehmste Vertreter der modernen realistischen Schule Japans ist. Der kleine, geschmackvoll ausgestattete Katalog — mit einer kurzen Einleitung — beschreibt 630 Nummern. Er ist im Verlage von E. Hirschler & Comp. erschienen.

***

Stuttgart. Der württembergische Kunstverein wird hier Ende März eine *Ausstellung französischer* Kunstwerke veranstalten. Das Ministerium des Kirchen- und Schulwesens hat, wie bei früheren Ausstellungen, die Säle im neuen Flügelbau des Museums der bildenden Künste in der Neckarstrasse für diesen Zweck zur Verfügung gestellt. Dank der vermittelnden Thätigkeit des französischen Konsuls in Stuttgart, Herrn Lefaivre, ist die Beteiligung französischer Künstler eine derartige, dass ein Überblick über den heutigen Stand der Kunst in Frankreich zu gewinnen sein wird. In hervorragender Weise wird auch die angewandte Kunst durch Bronzen, Goldschmiedearbeiten, Tapisserien, Keramik u. s. w. vertreten sein.

§

Turin. Die betreffenden Ausschüsse der Ausstellung des Jahres 1898 haben sich mit den städtischen Behörden vereinigt und einen Generalausschuss zur Veranstaltung einer *internationalen Ausstellung für angewandte Kunst* gebildet. Dieselbe soll im Jahre 1902 stattfinden. Den Ehrenvorsitz hat der Herzog von Aosta übernommen. *v. G.*

VOM KUNSTMARKT

London. Eine bedeutende *Versteigerung von modernen Bildern und Zeichnungen* aus dem Besitze des verstorbenen *Henry Brassey* fand am 23. Februar bei Christie statt. Die zum Verkauf gelangenden 150 Nummern brachten im ganzen 180000 M. Den höchsten Preis erzielte ein Bild von Millais »No!«, 29400 M. Das Gemälde zeigt eine junge Dame in Schwarz mit blauen Bändern, die am Tisch steht und einen Brief liest, den sie in der linken Hand hält, in der rechten hat sie eine Feder. Andere Bilder erzielten folgende Preise: Clarkson Stanfield »Auf der Fahrt nach Port La Rochelle« 8400 M.; Patrick Nasmyth »Ein Weg über eine Gemeindewiese«, P. S. Clays »Ein ruhiger Tag auf der Schelde« 5670 M.; E. W. Cooke »Landen von Fischen an der holländischen Küste« 13020 M.; derselbe »Venetianisches Fischerboot von einem Borasco im Adriatischen Meer ergriffen« 4620 M. Auch die Aquarellzeichnungen brachten gute Preise: Cooper »Der Abendtrunk« 5460 M.; derselbe »Ansicht bei Guildford« 3465 M. Einige Bilder aus anderen Sammlungen erzielten gleichfalls ansehnliche Preise; besonders W. Leader »Der Sandrand der See« 7980 M.; W. Muller »Sorrent« 9660 M.; Constable »Eine Ansicht des Stour« 7470 M. ∞

München. Bei der *Versteigerung* der zweiten Hälfte der *Holzschnitt- und Kupferstichsammlung* des Ingenieurs *Ed. Schultze-Wien* bei Helbing wurden folgende Preise erzielt: Meister E. S., Christus am Kreuze mit Maria und Johannes und zwei Engeln mit Kelchen 4650 M. (der höchste Preis der Sammlung) für das Königl. Kupferstichkabinett in Berlin; Martin Schongauer, Christus der Schmerzensmann, erster Abdruck mit Monogramm unter der Fensterbrüstung 2200 M. (Berlin), die Geburt Christi 510 M.; von den kleinen Schrotblättern brachten »die Fusswaschung« um 1480 M. 195 und eine schwäbische Arbeit »Maria als Himmelskönigin« M. 115. Die Anbetung der Könige von Zwott erwarb Meder-Berlin für 2000 M. Eine Zeichnung von Meckenem »der hl. Rochus in einem Gemach« trug 670 M., eine leicht kolorierte Federzeichnung Schongauer's »Christus als Welterlöser« 510 M., die aus der Sammlung Posony stammende Federzeichnung desselben »Kopf des Johannes« 460 M., die dritte Zeichnung »Barbara kniend mit aufgehobenen Händen« erwarb das Münchener Kupferstichkabinett für 420 M. Von Büchern erzielte eine erste Ausgabe des Boccaccio 680 M., die neunte deutsche Bibel, Nürnberg 1483 Anton Koburger, 335 M., die erste lateinische Ausgabe des »Narrenschiffs« 235 M., Braun und Hozenberg's »Urbium praecipuarem mundi theatrum« 250 M., die Passion Christi mit Schäufelein'schen Holzschnitten 285 M., Salomon Bernard's »la metamorphose d'Ovid« 245 M. §

VERMISCHTES

Florenz. Die Rede, welche Herr Prof. *Heinrich Brockhaus*, der Direktor des hiesigen Kunsthistorischen Instituts, bei der Gedächtnisfeier für *Arnold Böcklin* im Palazzo Medici-Riccardi am 27. Januar hielt, ist jetzt bei F. A. Brockhaus in Leipzig im Druck erschienen.

Berlin. Aus der *Stiftung des Rentners Simon Blad* sind der Stadtgemeinde 750000 M. zugeflossen. Die Zinsen sollen dem Testament gemäss zu einem Drittel für die Unterstützung und Ausbildung von Malern, Bildhauern, Architekten und Musikern verwendet werden. -r-

Berlin. Über den *unentgeltlichen Zutritt zu den italienischen Kunst- und Altertumssammlungen* erlässt der Kultusminister folgende Bekanntmachung: Die Königlich italienische Regierung hat die Direktoren der staatlichen Museen, Ausgrabungen und Galerieen, der Distriktsbehörden für die Erhaltung der Denkmäler des Königreichs und des technischen Bureaus für die Denkmäler Roms und der römischen Provinz angewiesen, die betreffenden Bestim-

mungen des Reglements genau zu beachten. Nach diesen dürfen nur die nachstehend bezeichneten Fremden die Vergünstigung des unentgeltlichen Zutritts zu den italienischen Kunststätten etc. erhalten: 1. Künstler, 2. die, welche ein mit den bildenden Künsten (Malerei, Skulptur und Architektur) in Zusammenhang stehendes Gewerbe ausüben, 3. die Professoren und Studenten der in Italien bestehenden fremden archäologischen Institute. Künstler müssen ein Attest eines fremden, im Königreiche befindlichen Kunstinstituts oder an Stelle dessen eine Bescheinigung des betreffenden Konsuls vorlegen, aus der hervorgeht, welches Diplom der Nachsuchende, sei es von einer Akademie, sei es von einem anderen auswärtigen Institute erworben hat, oder aus welchem anderen Grunde der Betreffende das Recht hat, sich »Künstler« zu nennen. Die, welche ein mit den bildenden Künsten (Malerei, Skulptur und Architektur) in Zusammenhang stehendes Gewerbe ausüben, müssen ein Attest des Direktors eines unter staatlicher Aufsicht stehenden Instituts oder ein anderes von einem öffentlichen Beamten ausgestelltes Attest vorlegen, aus welchem hervorgeht, dass sie eines jener Gewerbe wirklich ausüben. Zu ihnen gehören auch Photographen. Jedoch sind diese nur dann zuzulassen, wenn sie ihre Kunst ausüben, d. h. Photographien aufnehmen wollen. Die Professoren und Studenten der in Italien bestehenden fremden archäologischen Institute müssen ein von dem Vorsteher ihres Instituts ausgestelltes Attest vorlegen. Die Ausstellung des konsularamtlichen Zeugnisses erfolgt für Künstler und Mitglieder einer Kunstanstalt auf Grund eines nach Vorschrift des eingangs erwähnten Erlasses vom 12. November 1898 ausgestellten Attestes. Anträge auf unentgeltliche Zulassung sind in den Provinzen an die einzelnen Direktionen der Institute, Sammlungen, Ausgrabungsstätten und Denkmäler zu richten. Gesuche um freien Zutritt zu den staatlichen Sammlungen und Ausgrabungsstätten in der Stadt und Provinz Rom sind dagegen nicht an die Leitung jeder einzelnen der in Betracht kommenden Anstalten, sondern nur an die entscheidende Centralstelle, die Generaldirektion der schönen Künste im Unterrichtsministerium (Ministero dell' instruzione pubblica, Direzione generale delle belle arti) zu richten. Die Gesuche müssen auf Stempelbogen zu 60 Cts. geschrieben und mit einem Zeugnis des Konsuls über die Berechtigung des Gesuchstellers versehen sein. -r-

Wien. Das Rektorat der Akademie der bildenden Künste erlässt folgende Bekanntmachung wegen *Verleihung von Stipendien* an immatrikulierte Schüler der Akademie, welche ausgezeichnetes Talent und ein wahrhaft künstlerisches Streben bekunden und in einem der im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder heimatberechtigt sind. Verliehen werden drei Staats-Reisestipendien von je 3000 Kronen pro Jahr, ferner für ganz unbemittelte Schüler, welche eine der akademischen Spezialschulen für Architektur, Malerei oder Plastik mit eminentem Erfolg besucht haben, das Maria v. Schwendenwein-Lanauberg-Reisestipendium mit einem Jahresbetrage von 3600 Kronen und für junge Maler und Malerinnen behufs deren weiterer Ausbildung in Italien zwei Eugenie Louise Kenyon-Reisestipendien von je 1500 fl. in Gold jährlich. Die ersten und beiden letzten Stipendien werden vom 1. Oktober, das Schwendenwein-Stipendium vom 1. November d. J. an zur Verleihung gelangen. Bewerber, welche in Cisleithanien heimatberechtigt sein müssen, haben ihre mit einem Einkronen-Stempel versehenen, mit dem Tauf- oder Geburtsschein, dem Heimatschein, dem Reiseprogramm und den Kunstproben belegten Gesuche bis längstens 30. Juni beim Rektorate der Akademie der bildenden Künste einzubringen. ***

Berlin. In dem *Vortrag, den Professor Dr. Wiegand*, zweiter Direktor der Königl. Museen, vor einigen Tagen auf dem Herrenabend beim Kultusminister Dr. Studt über die *Ausgrabungen* hielt, die der preussische Staat seit 1895 *in Kleinasien* ausführen liess, schilderte der Redner der »Köln. Zeitung« zufolge zunächst die Landschaft des Mäanderthals, die gewaltigen Anschwemmungen, durch welche die beiden alten Seestädte Priene und Milet jetzt 15 und 7 Kilometer weit vom Meer abgedrängt worden sind, und die Lage der Stadt Priene am Mykale-Gebirge. Er erläuterte durch Lichtbilder die Ergebnisse der von ihm 1895—1899 geleiteten Ausgrabungen von Priene, den überaus klaren und anschaulichen Stadtplan, den Markt, die Gymnasien, Hallen, Tempel, das Theater, endlich die Skulpturen, die sich jetzt mit vielen anderen Funden in den Königlichen Museen zu Berlin befinden. Dann führte er die Zuhörer auf sein neues Arbeitsfeld Milet. Die Stadt ist im achten Jahrhundert vor Christus gegründet worden und hatte schon früh schwere Kriege mit den lydischen Königen zu bestehen. Von hier ging der Anstoss zur Erhebung der Griechen gegen die Perser aus. Hier fand Alexander der Grosse auf seinem Siegeszuge den ernstesten Widerstand. Die Bedeutung Milet's beruht zum grössten Teil auf seiner grossartigen Kolonialpolitik. Fünfundsiebzig blühende Städte, darunter Trapezunt, Sinope, Odessa, Olbia, Kertsch, Byzanz, sind von Milet gegründet worden. Es gab eine Zeit, in der die Milesier das Schwarze Meer beherrschten und selbst an der Nilmündung eigene Niederlassungen besassen. An die kühnen Seefahrten der Milesier schlossen sich die wichtigsten geographischen Entdeckungen und deren erste wissenschaftliche Behandlung. Milet ist die Wiege der Geschichtschreibung, der alten Philosophie (Thales). Von einer solchen Stadt ist vieles zu erwarten, und schon jetzt, nach siebenmonatiger Grabung, beginnen diese Erwartungen sich zu erfüllen. Die Stadtmauern, an einigen Stellen 10 Meter dick, sind bereits festgestellt mit Türmen, Thoren und Rampen. Der heilige Weg nach dem vor den Thoren liegenden Riesentempel des Apollo ist gefunden und bis in die Mitte der Stadt verfolgt. Hier gelang es, das Rathaus aufzudecken, ferner einen theaterförmigen Bau mit einem 9 Meter langen reliefgeschmückten Altar der Artemis. Daran gliedern sich weite Hallen, Prachtbrunnen mit vielen Götterbildern, Thermen, endlich der Hafenstaden. Den Eingang zum Hafen flankieren zwei ungeheure Löwen, die Wappentiere von Milet. Auf dem benachbarten Hügel erhebt sich ein Theater, dessen Front 140 Meter lang ist; es ist das grösste in Kleinasien und fasst an 50000 Menschen. In der letzten Zeit kam man auf die Spur eines uralten Artemisheiligtums. Fünf weibliche altertümliche Figuren und ein Opferstier aus Marmor wurden in einer einzigen Woche gefunden. Sie lagen alle in einer Mauer, die im dritten Jahrhundert nach Christus eilig gegen die Goteneinfälle errichtet wurde. Die Mauer enthielt ausserdem noch mehrere hundert Säulen, Capitelle, Architrave, Triglyphen und eine Menge Inschriften. Die Zahl der neugefundenen Inschriften übersteigt bereits 300, darunter befinden sich sehr wichtige Stücke, Staatsverträge, Opfervorschriften, Grenzbestimmungen und dergleichen. Mit Hilfe von Lichtbildern führte der Redner die Zuhörer über das Trümmerfeld hin, erläuterte den Gang der Grabung und gab einen Ausblick auf die Zukunft des Unternehmens, das auf weitere sechs Jahre berechnet ist. Er betonte mit warmen Worten das lebhafte Interesse, das der Sultan an der Förderung dieser Ausgrabungen nehme, sowie das ausgezeichnete Verhältnis, das zwischen den deutschen Forschern und der braven türkischen Bevölkerung herrsche und schloss mit der Hoffnung, dass sich die Ausgrabung von Milet dereinst würdig den deutschen

Arbeiten in Olympia und Pergamon an die Seite stellen werde. -r-

Braunschweig. Der hiesige Verein von Freunden der Photographie hat sich von jeher die Aufnahme der kunstgeschichtlich oder malerisch wertvollen Baudenkmäler der Stadt zur Aufgabe gemacht und bekanntlich vor einigen Jahren drei Bände mit Lichtdrucktafeln nach solchen herausgegeben, die allseitige Anerkennung und weite Verbreitung gefunden haben. Jetzt hat der Verein auf Anregung des Museumsdirektors Meier hin einstimmig und mit grosser Opferfreudigkeit den Beschluss gefasst, ein möglichst umfassendes Archiv von Gesamt- und besonders von Sonderaufnahmen *aller* hiesigen Kirchen, Holzhäuser und sonstigen wichtigen Bauwerke anzulegen, das rein kunstwissenschaftlichen Zwecken dienen und den Gelehrten oder Architekten diesen überaus wertvollen Stoff durch Abgabe von Kopien gegen Erstattung der Selbstkosten zugänglich machen soll. Es ist hierbei besonders die reichliche Anwendung des Fernobjektivs in Aussicht genommen worden, das die Aufnahme auch der höchsten und entferntesten Teile eines Bauwerkes, die in solcher Deutlichkeit seit ihrer Errichtung keines Menschen Auge mehr gesehen hat, ermöglicht und daher grade für derartige Einzelaufnahmen von der grössten Bedeutung ist. Als Normalgrösse der Photographien ist 18×24 cm bestimmt. Es ist zu hoffen, dass das Vorgehen des Vereins allgemein die Anerkennung, die es verdient, aber auch in anderen Städten Nachahmung findet und dass das geplante Denkmäler-Archiv reichen Nutzen stiftet.

Mailand. Der Ausschuss zur *Ehrung des Andenkens Umberto I.* hat den beifallswerten Beschluss gefasst, die ihm zur Verfügung stehenden 110000 Lire für den *Wiederaufbau des sogen. Filaretetúrms* am Kastell von Mailand zu verwenden, der 1456 von dem Verfasser des Trattato di Architettura auf Geheiss von Francesco Sforza erbaut ist. Alle Chronisten wissen von diesem Turm zu erzählen, der sich zwischen den beiden mächtigen Ecktürmen von blaugrauem Sandstein erhob, welche nebst einigen Mauerteilen die grosse Pulverexplosion von 1521 überdauert haben, während ihr der Turm des Florentiner Baumeisters zum Opfer fiel. Spärliches und unsicheres Material an Plänen und Zeichnungen hat sich von ihm erhalten. Der Neubau wird ausserdem auf die Baugedanken Rücksicht nehmen müssen, die in den verschiedenen Jahrhunderten an dem uralten Bau Ausdruck gefunden haben. Die schwierige Aufgabe liegt in guten Händen, in denen des Architekten Luca Beltrami, dessen Geschick und dessen Thätigkeit Mailand es in erster Linie dankt, wenn durch die Restauration des Kastells die Stadt neben dem Dom und S. Ambrogio ein drittes künstlerisch-geschichtliches Wahrzeichen erhalten hat. An die Veranlassung des Wiederaufbaus des Filarete-Turms wird das Bild Umberto I. über dem Eingangsportal erinnern. *v. O.*

Rom. Die nicht allzu zahlreichen Romfahrer, welche in den letzten Jahren Gelegenheit fanden, die *Vatikanischen Grotten* zu besuchen, können nicht mehr als einen Gesamteindruck erhalten haben, der ihnen allerdings zeitlebens unvergesslich bleiben mag. Es war dort unten, wo man auf dem Boden der alten Petersbasilika einherschreitet, vollständig finster, und spärliche Wachskerzen allein, welche die begleitenden Sanpietrini und Akoluthen führten, beleuchteten die wunderbaren Skulpturenschätze der gewaltigen Gruft der Päpste und Märtyrer. Gelegentlich des Kongresses für christliche Archäologie im vergangenen Frühjahr waren dann die Grotten, wie vor Jahrzehnten an zwei besonderen Tagen im Jahr, mit Gasflammen und Kerzen erleuchtet, aber es lagerte ein Halbdunkel über den alten wie über den neuen Grotten, und überall drängte sich die Menge, des langentbehrten Schauspiels froh. Welch eine Überraschung harrt der Glücklichen, denen sich heute die Gewölbe von St. Peter öffnen! Der Umgang um die Konfession, die grossen und kleinen Marienkapellen, die dreischiffige Katakombe mit den Papstgräbern — alles ist taghell mit elektrischem Licht erleuchtet! Wer in früheren Jahren eine Wachskerze in der Hand hier unten seinen Forschungen nachgegangen ist und mühsam in der dunklen Nacht des Grabes die Sprache der Steine zu lesen versuchte, der wird seine Freude kaum zu meistern wissen, sieht er jetzt mit einem Zauberschlage die ganze Herrlichkeit der Papstgräber der Quattrocento in Tageshelle vor sich. Es ist nicht zu sagen, was diese Einrichtung für die Erforschung der Vatikanischen Grotten bedeutet, die noch so vieles bieten, das fragmentarisch ist und bis heute unbestimmbar war in seinem äusseren und künstlerischen Zusammenhange. Erst heute ist es möglich geworden, in den Grotten mühelos zu arbeiten und zu forschen, den Denkmälervorrat, den Dionysius nur zusammengestellt, zeitlich zu ordnen und nach den Künstlern zu gruppieren. Auffallend gering sind ja die Denkmäler aus altchristlicher Zeit und aus dem Mittelalter; unendlich reich aber sind die Skulpturen aus dem Quattrocento vertreten. Man vergegenwärtige sich nur die Fülle der Marmorstatuen und Reliefs, welche allein das Monument Pauls II. und das Ciborium Sixtus IV. geschmückt haben. Man hat mit Recht geklagt über den Vandalismus, mit welchem im Anfang des 17. Jahrhunderts die Monumente der alten Peterskirche zerstückelt worden sind. Es verdient aber auch bemerkt zu werden, dass man sich doch damals schon bemüht hat, der Nachwelt den Zusammenhang der Dinge zu erhalten, die man, durch die Verhältnisse gezwungen, zerstückeln musste. Nicht nur der wackere Grimaldi hat damals in dem berühmten Codex Barberinus die Denkmäler der alten Peterskirche gezeichnet und beschrieben ehe sie abgebrochen wurden; in den beiden Marienkapellen unten in den Grotten sind, allerdings roh und unzureichend, alle die Denkmäler in Fresko an die Wände gemalt, die damals zu Grunde gingen: Fassade, Vorhof, Langhaus, Apsis von St. Peter, die Mosaiken der Kapelle Johanns VII., die Apsis der Kapelle Sixtus IV., die Ciborien der h. Lanze, des h. Andreas und endlich der grössere Teil der Papstgräber Bonifaz VIII., Nicolaus V., Pauls II. und vieler anderer. Man kann sich also an Ort und Stelle einen Begriff machen von dem ursprünglichen Aufbau der Denkmäler und dann im Gange um die Konfession und unter dem Langhaus der Peterskirche die einzelnen Fragmente suchen. Manches wird allerdings nicht ohne weiteres unterzubringen sein; anderes, wie die Skulpturen der grossen Papstgräber, des Ciborium Sixtus IV., des Ciborium des Andreas-Hauptes und der heiligen Lanze bestimmen sich von selbst. Dabei bietet sich dann ohne weiteres die lohnende, bis heute unmöglich gewesene Aufgabe dar, die Skulpturen des Quattrocento in die drei Gruppen zu teilen, in welche sie ohne allen Zweifel gehören: in die Römische Schule des Paolo Romano, in die Florentiner Schule des Mino und in die Mailänder Schule des Andrea Bregno. Ein verlockendes Problem fürwahr, welches indessen erst dann mit Erfolg angefasst und gelöst werden kann, wenn von all diesen verborgenen Schätzen photographische Aufnahmen gemacht sein werden. Und auch hierzu scheint der Weg gebahnt, und vielleicht wird es bald dem römischen Photographen Dom. Anderson gelingen, die lange nachgesuchte Erlaubnis zur Aufnahme aller Denkmäler der Vatikanischen Grotten zu erlangen, die dann vorher noch, wie zu hoffen, die Reinigung von Staub und Wachs erfahren werden, deren sie sehr bedürftig sind. *E. St.*

Inhalt: Adolf Bayersdorfer †. Von H. A. Schmid. — Emanuel Max †; Ed. Ille †; Berliner Kunstausstellungsjury; Wallot. — Gemälde auf der Reichenau. — Dresden, Reisestipendium; Wettbewerbe: Für ein Plakat; für Rahmen für Bilder Böcklin's; für Werke zur Ehrung Verdi's; für ein Denkmal Aug. Kekulé's; für österr. Kronen-Noten. — Berlin, Erwerbungen der Nationalgalerie; Ausstellung der Sammlung von F. Koenigs; Altona, Museum am Kaiserplatz; Budapest, internationale Ausstellung, Brodssky-Ausstellung; Wien, Hokusai-Ausstellung; Stuttgart, Ausstellung französischer Kunstwerke; Turin, Ausstellung für angewandte Kunst. — London, Versteigerung der Sammlung Brassey; München, Versteigerung der Sammlung Ed. Schultze. — Florenz, Heinrich Brockhaus' Rede für Böcklin; Berlin, Simon Blad'sche Stiftung; Erlass des Kultusministers für den Besuch der italienischen Kunstsammlungen; Wien, Verleihung von Stipendien; Berlin, Vortrag von Prof. Dr. Wiegand über die Ausgrabungen in Kleinasien; Braunschweiger Architekturaufnahmen; Mailand, Wiederaufbau des Filareteturms; Rom, Vatikanische Grotten. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, *G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 19. 21. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MAX KONER

VON PAUL WARNCKE.

Aus der Fülle der Schaffenskraft und Schaffenslust, aus dem vollen, mit Glücksgütern äusserer und innerer Art reichgesegneten Leben riss der Tod jäh und unerwartet im Sommer des vergangenen Jahres den kaum 46jährigen *Max Koner*.

Selten ist in Berlin das Hinscheiden eines Künstlers so allgemein als ein herber, schmerzlicher, schwerer Verlust empfunden worden, wie in diesem Fall. Es äusserte sich in der grossen Teilnahme nicht allein das Bedauern über den *Künstler*, den wir verloren hatten, bevor sein Talent, das schon so Schönes hervorgebracht, zur höchsten Reife gediehen war. Nein, es kam etwas anderes hinzu. Max Koner besass die Liebe und Verehrung aller derer, die ihn, gut oder flüchtig, kannten, weil er trotz aller Erfolge, trotz seines so schnell emporgestiegenen Ruhmes ein unbefangener, bescheidener, liebenswürdiger Mensch war, immer bereit, zu fördern und zu helfen. Seinen Schülern gegenüber war er mehr der beratende Freund als der lehrende Meister. Er war durch und durch eine echte Künstlernatur, voll hohen unermüdlichen Strebens; unbekümmert ging er seinen Weg, und, wie er als Mensch voll Frische und rüstiger Kraft war, so war er es auch als Künstler.

Diesem Zuge seines Wesens wird denn auch, schon in ihrer äusseren Ausstattung, die Ausstellung seiner Werke gerecht, die z. Zt. die Königliche Akademie der Künste zum Gedächtnis ihres verstorbenen Mitgliedes veranstaltet. So glänzend freilich konnte diese Ausstellung nur werden, weil liebende Hände anordneten und halfen, weil Sophie Koner, die Gattin des Künstlers und selbst eine fein empfindende hochbegabte Malerin, für eine würdige Ausschmückung sorgte! Was ist aus diesen altersgrauen, schmucklosen, grämlichen Sälen geworden! Schon das Treppenhaus ist durch prächtige Teppiche und eine Fülle blühender Blumen in leuchtende Farbenpracht getaucht, der Uhrsaal selbst aber scheint in einen blühenden Garten verwandelt. Der untere Teil der Wände ist meterhoch mit einem Gewinde von Lorbeer- und Tannenzweigen dicht bekleidet, das nach oben hin durch eine Guirlande aus vergoldetem Lorbeer abgeschlossen wird. Im übrigen sind die Wände bis an den noch von der Kronjubiläumsausstellung vorhandenen oberen Fries durch roten mit mattgoldenen Lorbeerkränzen verzierten Stoff zu einem warmtönigen, ruhigen Hintergrund für die Gemälde des Meisters umgeschaffen worden.

Herrliche Palmen- und Lorbeerbäume sind in der Mitte des Saales zu einer wirkungsvollen Gruppe vereint, die von Ruhesitzen umgeben ist, und über den schönen Lehnsesseln des Nebensaales sind wunderschöne alte Gobelins ausgespannt. Alles in allem geht von der Ausschmückung der Gesamträume ein Hauch vornehmen Geschmackes und erfrischender Lebenslust aus, und so geben sie schon an sich die Hauptzüge wieder, die des Künstlers Lebenswerk charakterisieren.

Mehr als 100 Arbeiten, Öl-, Aquarell- und Gouachegemälde und viele Zeichnungen, die alle in den Jahren von 1880 bis 1900 entstanden sind, stellen, noch nicht einmal vollständig, dies Lebenswerk dar. Mit raschem Gelingen war Koner, der seit 1873 auf der Berliner Akademie studiert hatte, zum Erfolge durchgedrungen, sehr bald hatte er sich von dem Gebiet des poetischen Genre, das er, wie ein Bild von 1880, »Frühling«, zeigt, zuerst betreten hatte, dem Porträtfach zugewandt. Aufträge über Aufträge aus den besten Kreisen, denen er übrigens schon durch seine Geburt angehörte, wurden ihm zu teil, und sehr bald war er der gesuchteste Porträtmaler der Reichshauptstadt. Im Laufe der Jahre hat er eine Galerie von Bildnissen geschaffen, die eine Art Zeitspiegel bilden; die Aristokratie der Geburt, des Geldes und des Geistes bot ihm seine Modelle.

Koner's Kunst hatte aber auch Eigenschaften, die unwiderstehlich bestechend wirkten. Er malte sorgfältig und doch flott, solide und doch keck, er schmeichelte nicht, aber er fand immer eine vorteilhafte Auffassung. Und niemals oder sehr selten

wiederholte er sich. Diese Gesamtausstellung hat, obwohl es sich doch um *Porträts* handelt, die noch obendrein durchweg von den Ausstellungen der letzten Jahre her bekannt sind, gar nichts Langweiliges. Es sind freilich, wie gesagt, zum grossen Teil interessante Persönlichkeiten, die uns hier anblicken, aber das allein würde eine solche Wirkung nicht erzielen. Es ist vielmehr, so sonderbar es klingt, der Mangel an eigener Persönlichkeit, durch den der Künstler interessiert. Darin liegt das, was ihn über viele erhebt und an wenige nicht heranreichen lässt. Koner sah seine Modelle durchaus objektiv; während sonst gerade die künstlerisch am höchsten stehenden Porträts sozusagen ein Bild zweier Menschen geben, das des Dargestellten und das des Darstellenden, liess Koner sich und seine Ansicht oder Empfindung gegenüber dem Modell ganz aus dem Spiele. In dieser ausschliesslichen Bevorzugung des von aussen kommenden Eindrucks liegt die Schwäche aber auch die Stärke, der Mangel an Eigenart und die Eigenart dieses Malers. Er erreichte auf diesem Wege die sprechendste Ähnlichkeit und Lebenswahrheit, denn er war Künstler genug, um mit unfehlbarer Sicherheit seinen Modellen eine ganz ungezwungene, charakteristische und malerische Stellung zu geben. Er kopierte ohne Ängstlichkeit das Leben, er war ein Realist im eigentlichen Sinne, und dadurch, dass er bei der Schilderung einer Persönlichkeit ganz von sich absah, blieb er auch vor allem bewahrt, was an Schablone oder Manier erinnern könnte.

In Hinsicht auf die Farbe hat er schnell sehr tiefgehende Wandlungen durchgemacht. In dieser Ausstellung sieht man das Kaiserbild, das im Besitz des Offizierkorps des I. Garderegiments z. F. in Potsdam sich befindet, und das 1890 gemalt wurde, und dicht daneben ein anderes Kaiserbild von 1891. Während jenes in ganz schweren braunen Tönen gehalten ist, sprüht und leuchtet dies in heller Farbenfreudigkeit, und auf solchem Wege schritt der Maler von jetzt ab rüstig weiter. Seit dieser Zeit erkennt er keinen Meister mehr an als die Natur; unbeeinflusst sucht er den Eindruck wiederzugeben, den er von ihr empfängt. —

Die zahlreichen Porträts, die während der letzten Jahre durchweg auch an dieser Stelle besprochen wurden, nochmals kritisch zu betrachten, würde ermüden. Doch müssen einzelne Arbeiten, die weniger bekannt sind, besonders erwähnt werden, so vor allem das reizvolle, lebendige, malerische Bild von 1884, das des Künstlers blonde Gattin im schwarzen eng anliegenden Kleide darstellt. Dann aber verdienen Beachtung die ausgezeichneten trefflich beobachteten Bildnisse der Maler Brausewetter und Bracht, und das des Justizrats Dr. Lesse, das zu den letzten Arbeiten Koner's gehört. — Auch an die schönen Porträts von Ernst Curtius, von Adolf Menzel, von Herbert Bismarck, von Du Bois-Reymond, von Angelina Gurlitt und von der Frau von Arnim Kröchlendorff sei nochmals erinnert.

Zu den allerbesten Werken, die Koner geschaffen, gehören aber die zahlreichen ausserordentlich charakteristischen Bildnisse Kaiser Wilhelms II., die bisher unerreicht geblieben sind. In der Mitte der Hauptwand des Uhrsaales ist vor einem silbergrauen Sammetvorhang das Bild des Kaisers aufgestellt, das auf der Weltausstellung zu Paris im Vorjahre die begeisterte Bewunderung der Franzosen erregte und Koner die goldene Medaille eintrug. Es ist in der That ein Meisterwerk, das sich dem Gedächtnis tief einprägt. —

So giebt diese Ausstellung ein Bild unermüdlichen Strebens und schöner Erfolge, die noch Schöneres erhoffen liessen. Darum scheiden wir mit Wehmut von ihr, aber wir freuen uns doch auch des Bleibenden und Dauernden, das sie enthält:

Was vergangen, kehrt nicht wieder,
Aber ging es leuchtend nieder,
Leuchtet's lange noch zurück.

PERSONALIEN

Berlin. Der bekannte Architekt *Professor Karl Hoffacker*, der Herausgeber des mit der Zeitschrift für bildende Kunst verbundenen Kunstgewerbeblattes, ist zum Direktor der Züricher Kunstgewerbeschule gewählt worden und wird — wir müssen sagen *leider* — diesem Rufe Folge leisten.

-r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Nachdem die Ausgrabungen in und vor Santa Maria Antiqua zu einem vorläufigen Abschluss gelangt sind, ist man jetzt an die Aufgabe herangetreten, das Gefundene zu erhalten und wiederherzustellen. Es ist begonnen worden, die zerbrochenen Säulen wieder aufzurichten, den Mosaikfussboden blosszulegen, die zertrümmerten Sarkophage, die sich zum Teil an Ort und Stelle erhalten haben, wieder zusammenzusetzen. Vor allem aber ist eine Kommission ernannt worden, welcher die Frage vorgelegt ist, wie die unschätzbaren Gemälde von S. Maria Antiqua am besten zu erhalten seien. Zunächst hat dieselbe die Vorschläge des Architekten Boni geprüft, welche im wesentlichen die folgenden Punkte umfassen: 1. Vervollständigung der antiken Tonnengewölbe, welche alle drei Absiden der Basilika überdecken. 2. Überdachung des Vorbaues und der Bogengänge, welche das Mittelschiff der Basilika einfassen. 3. Wiederherstellung des Gewölbes der Treppe, welche zum Palatin hinaufführt, deren äussere Wand nach der Basilika zu mit Gemälden geschmückt ist. 4. Anbringung von drei grossen Glasfenstern unterhalb des Gewölbes der drei Absiden. 5. Ergänzung des Fussbodens überall, wo das alte Pavimentum fehlt, nachdem vorher die zahlreichen Abflusskanäle unter der Basilika gereinigt worden sind. 6. Fortsetzung aller Erdarbeiten und Ausgrabungen, welche rings um die Basilika begonnen worden sind. 7. Sterilisierung der Oberfläche aller Gemälde, welche mit Zersetzungsstoffen angefüllt ist. 8 Reinigung und Instandhaltung des Kalkbewurfes aller Fresken. — Die Kommission hat sich indessen dahin geäussert, dass alle diese Massregeln nicht genügen würden, die Gemälde vollständig zu schützen. So ist der Architekt Boni beauftragt worden, ein Projekt auszuarbeiten, welches sämtliche Fresken in geschlossenen Räumen zu erhalten ermöglicht. Bei solchem Projekt soll ausserdem der Eigenart und dem Charakter des Ortes Rechnung getragen werden, sodass das Gesamtbild der Basilika möglichst treu erhalten bleibt.

F. St.

Rom. Die Ausgrabungen, welche die École Française unter Leitung von M. Philippe Lauer in der Kapelle Sancta Sanctorum beim Lateran vornehmen liess, sind vor einigen Monaten sistiert worden, und M. Lauer hat nunmehr die Resultate seiner Forschungen in den Mélanges d'Archéologie et d'Histoire in einer ausgezeichneten Studie veröffentlicht. Die Ausgrabungen haben nicht nur die Kapelle, sondern auch die Scala Santa in ihren Bereich hineingezogen, und es gelang vor allem einen Teil der Fundamente des alten Lateranischen Palastes, wahrscheinlich den Sitz der Cancelleria Romana des sechsten Jahrhunderts wieder aufzudecken. Vor allem merkwürdig sind die geringen Gemäldereste, welche M. Lauer seiner Studie in Abbildungen beigegeben hat. Er schreibt den grösseren Teil derselben dem zwölften Jahrhundert zu. Beachtenswert ist besonders das Begräbnis Johannes des Evangelisten mit dem Wunder des Mannaregens, nach einer alten Legende gemalt, ferner zwei Päpste in ganzer Figur und das leidlich erhaltene Fresko eines sitzenden Mannes, der in einem Buche blättert, wahrscheinlich eines Kirchenvaters. Leider sind z. Zt. die Räume unter der Kapelle völlig unzugänglich, doch wird M. Lauer in seinem Werk über den Lateranischen Palast über seine Ausgrabungen und Forschungen noch ausführlicher handeln. *E. St.*

DENKMALSPFLEGE

Lübeck. Nach dem *Jahresbericht über die Thätigkeit des Konservators der Lübeckischen Bau- und Kunstdenkmäler für das Rechnungsjahr 1899* wurden aus der im Berichtsjahre zum Zwecke der Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler dem Konservator zum erstenmale zur Verfügung gestellten Summe von 2000 M., wie in Aussicht genommen, die Freilegung und Instandsetzung der Intarsien an der Orgel und der Thüre zum Sängerchor der Aegidienkirche sowie die Wiederherstellung einiger Bilder daselbst und mehrerer Altarbilder der Marienkirche bestritten. Unter den letzteren sind besonders die beiden im Chorumgange aufgestellten Flügelaltäre zu erwähnen. Bei dem einen derselben vom Jahre 1529 (im nördlichen Chorumgang) wurde eine Übermalung aus der Zeit des Bürgermeisters Konrad von Hövelen (ca. 1575), dessen Bildnis in das Mittelbild hineingemalt ist, festgestellt. Die Klappen, welche die äusseren Bilder der Flügel (Adam und Eva in reicher landschaftlicher Umgebung) bisher verdeckten, wurden entfernt.

Die im Privatbesitz befindlichen Reste der alten Clemens-Kirche an der Untertrave, die bis dahin als Speicher gedient hatten, wurden abgerissen. Es waren nur noch Ueberreste der Umfassungsmauern und Fensterlaibungen vorhanden. Ferner fanden sich beim Abbruch auf den Wänden einige Reste von Malerei. Dieselben wurden photographisch aufgenommen, während die Baureste aufgemessen und in Zeichnungen festgelegt wurden. — Die Aufnahmen (drei Zeichnungen und drei Photographien) wurden dem Museum überwiesen.

In der kleinen Kirche zu Behlendorf, die im wesentlichen noch dem 13. Jahrhundert enstammt, wurden auf Wänden und Gewölben reiche figürliche und ornamentale Malereien gefunden, die anscheinend der frühgotischen Periode angehören. Es wurde in Aussicht genommen, diese Malereien wiederherzustellen, doch mussten die Arbeiten hinausgeschoben werden, da zunächst die Wände und Gewölbe in baulicher Hinsicht in Stand gesetzt werden mussten.

Schliesslich darf an dieser Stelle auch noch der durch den Bau des Elbe-Trave-Kanales bewirkten Freilegung des Kaiserthores gedacht werden, jenes Thorturmes, durch den einer sehr anfechtbaren Sage nach Kaiser Karl IV. im Jahre 1375 in Lübeck eingezogen sein soll. Das Thorgewölbe ist wieder als Durchgang hergestellt; vor demselben sind die Reste eines Vorturmes ausgegraben und in dem gefundenen Zustande belassen worden. Der Aufbau des Thortumes, welcher die Navigationsschule enthält, ist erneuert worden. Hierbei wurde, soweit die Zweckbestimmung dies zuliess, auf die alte, aus dem Holzschnitt von 1560 allerdings nur andeutungsweise erkennbare Form des Aufbaues Rücksicht genommen. Die Giebel wurden in Eichenfachwerk hergestellt. Zu diesem Bau, wie überhaupt zu allen Wiederherstellungen an sichtbaren Teilen mittelalterlicher Bauwerke sind in den letzten Jahren nur Handstrichsteine von dem alten grossen Formate verwendet worden. Die Fugung ist in Segeberger Kalk hergestellt.

DENKMÄLER

Wiesbaden. Zur Errichtung eines *Denkmals für Gustav Freytag* in unserer Stadt hat sich ein Komitee gebildet, das zur Einsendung von Beiträgen an den Geh. Kommerzienrat v. Mendelssohn, Berlin W., Jägerstr. 49/50 auffordert. Es gehören dem Komitee u. a. an: der Reichskanzler, die Minister v. Miquel, Studt und Bosse, Reinh. Begas, Dr. Brahm, H. Ende, Präsident der Akademie der Künste, Knaus, Menzel u. v. a. -r-

INSTITUTE

Rom. Archäologisches Institut. In der Sitzung vom 8. Februar legte zunächst Prof. Hülsen ein neues Fragment der Fasti sex primorum ab aerario vor, d. h. des Ausschusses der Schatzbeamten. Die Fasten reichen aus den Zeiten des Augustus bis auf Domitian. Der Schatz wurde beim Saturntempel bewahrt. Professor Hülsen stellte eine Berechnung der äusseren Form an, welche schon von August bis auf Tiber eine Breite der Kolumnen von über 25 m ergab. Dr. J. Ficker besprach eine Damarianische Inschrift, welche auf Petrus und Paulus Bezug nimmt. Sie ist seit Gregor dem Grossen viel besprochen worden und wurde meist als Grabschrift verstanden. Durch einen raschen Überblick der Entwicklung der christlichen Lehre vom Konzil zu Nicäa bis auf Theodosius den Grossen wies der Redner auf den stets sich steigernden Gegensatz hin zwischen Orient und Occident. Aus diesem Gegensatz erklärte er die Tendenz der Inschrift teilweise als eine Betonung der Ansprüche Roms auf die beiden Apostelfürsten gegenüber dem Orient. Professor Petersen knüpfte zunächst an die in voriger Sitzung ausgesprochene Behauptung Dr. Pfuhl's an, welcher in einem Marmorkopf im Thermenmuseum den Kopf des Odysseus nach einem Bronzeoriginal erkannt hatte. Eine Bestätigung dieser Vermutung findet Petersen in der ursprünglich braunen Färbung des Marmors, welche das Werk als eine Kopie nach einem Bronzeoriginal erkennen lasse. Er führte mehrere Beispiele an von Bronzestatuen, die in Basalt oder in Marmor kopiert und in letzterem Falle vergoldet oder gefärbt worden sind. Zum Schluss legte Professor Petersen noch eine unteritalienische Vase vor, auf welcher Jo nicht wie gewöhnlich als Kuh oder als gehörnte Frau, sondern als Kuh mit einem Frauenangesicht dargestellt worden ist. In der noch zahlreicher als sonst besuchten Adunanz vom 8. März legte Commendatore Boni die Abbildung eines neuen Fragmentes vom Stadtplan Roms vor, welches vor kurzem auf dem Forum gefunden worden ist. Auf der Marmorplatte sind die Thermen des Agrippa inschriftlich bezeichnet. Dann sprach der verdienstvolle Leiter der Ausgrabungen auf dem Forum Romanum über das Wasser des Iuthurna und suchte die Nähe des Aichamtes bei diesem Wasser

zu erklären aus der Benutzung desselben zu Messzwecken. Professor Hülsen erklärte sich mit der Deutung des Fragmentes der Forma urbis Romae durch Commendatore Boni nicht in allen Stücken einverstanden. Er knüpfte an seine Ausführungen den Wunsch, dass die kostbaren Fragmente des Stadtplanes endlich aus dem Treppenhause des kapitolinischen Museums entfernt und einer Prüfung und Erforschung zugänglich gemacht werden möchten. Weiter teilte Professor Hülsen die Ergänzung einer Inschrift mit, die ebenfalls auf dem Forum Romanum gefunden, auch herausgegeben, aber nicht richtig ergänzt worden war. Professor Mau gab ein kurioses Beispiel archäologischer Erklärungsversuche durch Engländer und Amerikaner an einem der bekannten Amorettenbilder im Vettierhause zu Pompeji. Verschiedene Forscher hatten versucht, die Darstellung als Münzprägung zu erklären, während thatsächlich die Amoretten beschäftigt erscheinen Gold zu verarbeiten und Goldschmuck zu verkaufen. Endlich legte Professor Petersen die monumentale Prachtpublikation über die byzantinischen Zellenschmelze vor, welche der russische Mäcen, Dr. Alex. von Swenigorodskoi, veranstaltet und herausgegeben hat. Er sprach dem Spender der kostbaren Gabe im Namen des Deutschen Archäologischen Instituts seinen Dank aus und äusserte seine Genugthuung darüber, dass dieses Wunderwerk modernen Buchdruckes und moderner Buchausstattung zum grössten Teil in deutschen Werkstätten hergestellt worden sei. Auch der Text des dem Archäologischen Institut überreichten Exemplares ist in deutscher Sprache abgefasst. *E. St.*

WETTBEWERBE

Düsseldorf. In dem *Wettbewerb*, zu dem der »Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen« im Dezember vorigen Jahres zur Erlangung von Entwürfen für *die Ausschmückung des Giebelfeldes über dem Hauptportal des grossen Ausstellungsgebäudes* der deutschnationalen Kunstausstellung 1902 die in Düsseldorf lebenden oder dort geborenen Bildhauer aufgefordert hatte, ist die Entscheidung folgendermassen getroffen worden: Erster Preis, die Ausführung des Werkes, vorbehaltlich einiger vorzunehmender Aenderungen an dem Entwurfe: Bildhauer Karl Heinz Müller in Düsseldorf. Zweiter Preis Bildhauer Franz Dorrenbach, zur Zeit in Köln, und dritter Preis Bildhauer Josef Hammerschmidt in Düsseldorf. Die Entwürfe sind vom 5. März ab im Kunstgewerbemuseum zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. — Die Königliche Kunstakademie hat in diesem Jahre das Stipendium der Stiftung des Freiherrn v. Biel-Kalkhorst zu vergeben. Der Zweck dieser Stiftung ist bekanntlich leider — die Leser dieses Blattes werden bei den darin öfters ausgesprochenen Ansichten wissen, wie dieser Ausdruck gemeint ist — die monumentale Kunst, insbesondere die Freskomalerei, zu fördern. Die zur Ausführung gewählten Entwürfe sollen vorzugsweise in geeigneten Privatgebäuden zur Ausführung kommen, um die Monumentalmalerei in weiteren Kreisen zur Geltung zu bringen. Die Düsseldorfer Kunstakademie erlässt eine Aufforderung zur Bewerbung eines al fresco auszuführenden Wandgemäldes an die Einwohner des der Akademie zur Erreichung dieses Zweckes angewiesenen Bezirks: Preussen westlich der Elbe, Bremen und Oldenburg. Privatleute, welche von dieser Stiftung Nutzen ziehen oder eine Summe beisteuern wollen, müssen ihre Bewerbung bis spätestens den 1. Mai d. J. der Akademie einsenden. -r-

St. Petersburg. Mehrere russische Bildhauer, so Beklemischew und Günzburg, sind von der Ssaratow'schen Duma zu einem *Wettbewerb* um Entwürfe für ein *Denkmal Kaiser Alexander II.* aufgefordert worden. Für das Denkmal, das auf dem Stadtplatz in Ssaratow aufgestellt werden soll, sind 60000 Rbl. vorhanden. — Der hiesige Künstlerverein hielt am 22. Januar seine Jahresversammlung ab. Aus dem Jahresbericht geht hervor, dass der Verein jetzt drei Ehren- und 67 aktive Mitglieder zählt. Für die Veranstaltung der üblichen Jahresausstellungen in Petersburg und Moskau sind 1000 Rbl. bestimmt worden, ausserdem beschloss man im Herbst eine zweite Kunstausstellung für das Volk zu arrangieren. Zum Vorsitzenden des Vereins ist einstimmig A. S. Jegornow gewählt, zu Konseilmitgliedern Ssergejew, Palewin, Berkos, Schreiber und Owssjannikow. ∞

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

London. Das Kupferstichkabinett im British-Museum hat nachstehenden Zuwachs erhalten: »The Pearl of Great Price«, eine Federzeichnung von Millais, der bisher durch keine Arbeit hier vertreten war. Letztere bildet ein Blatt für die Serie von Gleichnissen »Parables of our Lord and Saviour«, durch welche Millais seinen Ruf als Buchillustrator erwarb. Ferner sind zu erwähnen: »Charitas«, eine Zeichnung von Francesco Primaticcio, eine Bleistiftstudie, die Figur der Jungfrau, für das Bild von Marcello Venusti »Die Verkündigung«. Die genannte Zeichnung stammt von der Hand Michelangelo's. Von Cima de Conegliano eine Federzeichnung, eine Landschaft darstellend, und von Finiguerra die noch fehlenden vier Blätter zu der Serie, welche Ruskin erstand, dem Museum schenkte und die in einem Werke von Mr. Sidney Colvin beschrieben wurden. *v. S.*

Weimar. Im Grossherzoglichen Museum ist zur Zeit ein Gemälde ausgestellt, das den Kopf des Bildhauers J. Sansovino († 1570) darstellt. In den *Uffizien zu Florenz* wird ein ähnliches, nur etwas grösseres Porträt bewahrt, das als ein Werk Tintoretto's gilt. Nachdem das hiesige Bildnis aus dem Arbeitszimmer des verstorbenen Grossherzogs, der es dem Museum vermacht hat, in dieses überführt worden war, wurde es von dem Direktor des Museums, Geh. Hofrat Dr. Ruland, eingehend untersucht und *als das Original des Florentiner Bildes* mit Sicherheit bezeichnet. -r-

Berlin. In die *Jury der diesjährigen Grossen Berliner Kunstausstellung* entsandte der Verein Berliner Künstler folgende Herren: Als ordentliche Mitglieder die Maler Franz Bombach, Clemens und v. Eckenbrecher; die Bildhauer Lepke und v. Uechtritz sowie den Graphiker Kohnert. Aus der Wahl für die Ersatzjury gingen hervor: die Maler Noster und Schnee, Bildhauer Damman und Architekt Haupt. -r-

Budapest. Drei Werke des berühmten Bildhauers *Auguste Rodin* sind in unserer Stadt eingetroffen, und zwar: »Der erwachende Adam« und zwei Büsten. Die Büste des Bildhauers Falguière hat der Künstler dem Budapester Nationalmuseum geschenkt. Die Regierung hat nämlich für das Nationalmuseum das berühmte Werk Rodin's »Amour« angekauft und nun hat der Meister durch das oben erwähnte generöse Geschenk seiner Sympathie für Ungarn Ausdruck gegeben. Das dritte Werk ist die Büste des berühmten Malers Jean Paul Laurens. Alle drei Werke kamen an die Adresse des »Nemzeti Szalon«, wo sie, wenn auch verspätet, dem Wunsche Rodin's zufolge, in der »Internationalen Ausstellung« Platz finden. Nach Schluss dieser Ausstellung kommen die zwei ersteren Objekte in das Museum. ***

Düsseldorf. Die *»Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler«* veranstaltet hier ihre zehnte Jahresausstellung, deren Geschäftsführung wieder der Hofkunsthandlung von

Bismeyer & Kraus übertragen ist, in der Zeit vom 17. März bis 21. April in den Räumen des Kunstgewerbe-Museums. -r-

München. Die Vorbereitungen zur kunst- und kulturgeschichtlichen Ausstellung »München im 18. Jahrhundert«, die vom 14. April bis 2. Juni in den Räumen des Studiengebäudes des neuen Nationalmuseums an der Prinzregentenstrasse von Münchener Künstlern und Kunstfreunden veranstaltet wird, nehmen dank dem wohlwollenden Entgegenkommen des Kgl. Hofes, der staatlichen Behörden, des Adels und der Geistlichkeit, sowie der hervorragendsten Bürger Münchens einen regen Fortgang. §

Venedig. Hier wird am 22. April die bis zum 31. Oktober dauernde *vierte internationale Kunstausstellung* eröffnet werden. In derselben finden Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Radierungen Aufnahme. Die Ausstellung findet auf Anregung der Gemeinde von Venedig statt, und ihre Verwaltung übernimmt der Stadtverordneten-Ausschuss. Alle Mitteilungen sind an das Sekretariat der Ausstellung (Municipio di Venezia) zu richten. Präsident der Ausstellung ist der Bürgermeister von Venedig, Herr Filippo Grimani, Generalsekretär Herr Professor A. Fradeletto. ∞

München. Zum Delegierten der Vereinigten Staaten von Nordamerika für die *Internationale Kunstausstellung* d. J. wurde der hiesige amerikanische Konsul Dr. James A. Worman ernannt. §

Paris. Exposition de l'union des femmes peintres et sculpteurs. Man nimmt wohl an, dass in Paris, der Stadt der Frauen und der Künste, auch die Kunst der Frau auf einem höhern Niveau stehen müsse, als bei uns. Ich, wenigstens, ging mit diesem guten Vorurteil am 24. Februar, dem Eröffnungstage, in die Ausstellung der »Union des femmes peintres et sculpteurs«, die dieses Mal einige Räume des Grand Palais einnimmt. Dieser Bau, sowie der des Petit Palais, in der elegantesten Gegend, zwischen Champs Elysées und Seine gelegen, wurde für die grosse Ausstellung 1900 errichtet, und beherbergte von Anfang an vornehme Kunst. Eine dicht gedrängte Menge eleganter Besucher füllte auch heute die Säle und ehrte die Femmes artistes durch beifälliges Kopfnicken und liebenswürdige Urteile. Die geschmackvollen Toiletten der Damen unterbrachen angenehm das branstige Rot der mit bazarartig aufgehängten Bildern und Bildchen bepflasterten Stofftapete. Während man auf der Treppe sympathisch berührt war durch die leichte, gefällige Art des Ausstellens von dekorativen Arbeiten, die der Eingangshalle durchaus angepasst ist, so musste man in den Sälen erst Mut fassen, um die eng neben- und übereinander gehängten Arbeiten einzeln zu betrachten. Ich versuchte es anfangs, doch wurde es mir sehr bald klar, dass es nicht der Mühe wert sei; denn abgesehen davon, dass überhaupt drei Räume mit fast nichts anderem als mehr oder minder langweiligen Blumenaquarellen besät sind, deren Eintönigkeit tötlich auf den Geist selbst des geduldigsten Beschauers wirken muss, so war auch das Niveau des Ganzen ein traurig niedriges. Es wird mir ein wenig schwer, derart über meine Geschlechts- und Berufskolleginnen zu urteilen, aber ich huldige stets dem Spruch: Je tiefer die Zuneigung, um so strenger die Kritik. — Darum herunter mit all der Dilettantenarbeit, mit dem Gepinsel nach Vorlagen (worauf ich eine »Künstlerin« dort ertappte), herunter mit Schülerstückwerk und Niedlichkeiten. Nehmt es ernst mit der Kunst; sie braucht es und will es und duldet keine Halbheit: sie ist kein Zeitvertreib für unbeschäftigte höhere Töchter! —

Und so will ich nur einige Werke heraussuchen aus dem Wust der Albernheit und Unvollkommenheit, — denn sie gehören nicht dahin, und ich weiss nicht, welches ungerechte Geschick sie hierher verschlug.

Mme. Demont-Breton, die Ehrenvorsitzende, ist wohl noch aus einer früheren bessern Zeit mit herüber gekommen, als der Verein noch Künstlerinnen wie Rosa Bonheur und Marie Bashkirtseff zu den Seinen zählte. Sie scheint keine Stimme in der Jury zu haben; sie muss sich wohl mit dem Ruhm ihres Titels begnügen und schweigen, denn sonst hätte sie, als ernsthaft Strebende, eine solche minderwertige Umgebung ihrer Werke vermieden. Auch Mme. Nanny Adam, die sich Sujets ähnlich wie Skarbina wählt, und Mme. Mesdag van Houten, die Holländerin, mit ihren stimmungsvollen Aquarellen, will ich ausnehmen, ebenso wie die farbenfrische Mme. Moujon-Gauvin, deren Dorfkirche etwas an Millet's »Kirche« im Louvre erinnert. Überhaupt trifft man bei den verhältnismässig bessern Arbeiten allerlei Anklänge an alte und neue Meister, an Rembrandt und Corot, an Tizian und Liebermann. Mme. Bourgonnier-Claude's bräunlich duftige Landschaften sind Oasen in der Wüste der Geistlosigkeit, ebenso wie Mme. Dubruthy-Layrile's »Doux sommeil« (eine Mutter ihr schlafendes Kind bewachend) eine Herzerquickung in der Oberflächlichkeit der geschminkten Gesichter, der koketten Blicke. Sonst bliebe nur noch die Marquise Pèpe zu erwähnen, die eine tief empfundene Abendstimmung gemalt hat.

Die Skulptur dagegen weist — so gering an Quantität — qualitativ sehr Gutes auf. Es scheint doch nicht so einfach zu sein, mit Thon und Modellierholz umzugehen, wie mit Pinsel und Farbe. Die Talentlosigkeit wagt sich nicht heran, — sie hat noch Respekt vor der Form — die Farbe wurde leider schon allzusehr Gemeingut. In der Plastik leistet Mme. de Frumerie ganz Ausgezeichnetes; sowohl in ihren kleinen, geschmeidigen Bronzefigürchen, — deren Art wohl durch Vallgren angeregt ist, die aber durchaus selbständigen Stil markieren, — wie in den mehr ins Kunstgewerbliche überleitenden Arbeiten. Alle sind durchdrungen von künstlerischem Geschmack, fein empfundener Grazie und fertigem Können. Mehr Eigenart als Reife zeigt Mme. la duchesse d'Uzès in ihrer »Vierge du Salve Régina«. — Melle. Raphaëll lernte von Rodin das Herauswachsen zarter Frauenkörper aus dem durchsichtigen Marmorblock, und Mme. Quinquaud wählte sich den Ernst eines Meunier zum Vorbild. Beide Frauen verstehen es aber, die Anregung innerlich durchzuarbeiten, um dann frei daraus schaffen zu können.

Wenn ich nun noch erwähne, dass wir getrost mit unsern malenden Frauen den Wettkampf gegen die Pariser Kolleginnen aufnehmen können, so geschieht das nur, um einen alten Aberglauben auszurotten. Wir dürfen Dora Hitz und Sabine Lepsius, Julie Wolfthorn und Frau Schultze-Naumburg, Cornelia Paczka-Wagner und wie sie sonst noch heissen, unbesorgt hinausschicken, sie werden siegreich heimkehren! *T. S.*

Karlsruhe. Kunstverein. In der letzten Zeit haben die Ausstellungen des hiesigen Kunstvereins wieder ein wesentlich interessanteres Ansehen gewonnen. So war eine grössere Kollektion von Gemälden, Zeichnungen, Lithographien und Keramiken des bekannten Thomaschülers *Süss* (Kronberg i. T.) ausgestellt; gegenwärtig erregt eine *Toorop*kollektion grosses Aufsehen. Die Werke von *Süss* verraten bei aller geistigen und formalen Verwandtschaft zu seinem Meister doch eine durchaus selbständige Persönlichkeit, eine reiche poetische Erfindungsgabe, und zeichnen sich durch gewisse technische Vorzüge aus, so durch die Weichheit der Farbengebung und die zeichnerische Sicherheit in der Darstellung des menschlichen Körpers. Als *Keramiker* erscheint Süss weniger als Stil-

schöpfer, denn als Maler und Zeichner, der die Mittel der keramischen Technik zur Aussprache seiner künstlerischen Gedanken benutzt und seine Darstellung zwar in Farbe und Form dem Charakter des Materials anpasst, aber nicht darauf ausgeht, aus den Bedingungen desselben eine neue originelle Stilsprache hervorgehen zu lassen.

Auf ganz kurze Zeit waren die Gemälde ausgestellt, mit denen der *Karlsruher Künstlerbund* die *Berliner und Wiener Kunstausstellungen* beschicken wird. Sie geben uns in ihrer Gesamtheit das Bild eines ernsten, gediegenen, auf solidem Naturstudium beruhenden und auf schlichte sachliche Wiedergabe der Natur gerichteten Schaffens. Auffallend ist die überwiegende Bevorzugung des *Landschaftlichen*; gerade unter den bedeutendsten Künstlern des Bundes sind die meisten, vor allem *Schönleber*, dann *Campmann*, *Volkmann*, ausschliesslich als Landschafter thätig. Bevorzugt wird das Figürliche von Franz *Hein*, als ein ausserordentlich tüchtiger Porträtist erscheint *Haueisen*. Die Bilder, mit denen *Volkmann* diesmal auftritt, zeigen einen grossen Fortschritt in der Auffassung: sie sind malerischer, grösser, auch in den Motiven interessanter, und gehaltvoller in der Stimmung; das Studienhafte, das einer vor etwa einem Monat von ihm ausgestellten Landschaftskollektion angehaftet hatte, ist überwunden. *K. W.*

Charlottenburg. Unter der Bezeichnung »*Die Kunst im Leben des Kindes*« ist hier dieser Tage im Gebäude der Secession eine Ausstellung eröffnet worden, mit der, wie Dr. Max Osborn in seiner klar und überzeugend geschriebenen Gesamteinleitung zu dem in E. A. Seemann's Verlag erschienenen Katalog sagt, »nur ein erster Schritt in einem weiten und vielfach noch unerforschten Lande gethan wird«. »Aber«, fügt er hinzu, »dieser erste Schritt muss einmal gemacht werden«.

Dass dies hier geschehen ist, das ist in der That aufs Freudigste zu begrüssen. In anderen Ländern, besonders in England, werden ähnliche Bestrebungen schon längere Zeit verfolgt; bei uns sind sie bisher nur in Hamburg, auf Lichtwark's Anregung hin, zur That geworden. Und doch sind, wie es diese Ausstellung zur Genüge beweist, auch bei uns schon treffliche und verhältnismäsig billige Reproduktionen von hervorragenden Werken der Kunst in grosser Zahl vorhanden, die geeignet sind, Licht und Leben auf die bisher so öde, kahle Wand der Schulstube zu zaubern. Man findet hier in sehr guten Wiedergaben und zum Teil Vergrösserungen viele der Schöpfungen Ludwig Richter's, Hans Thoma's und Wilhelm Steinhausen's, dieser echt deutschen Maler; man findet hier auch Seemann's ausgezeichnete Photographische Wandbilder, durch welche die grossartigen Meisterwerke alter und neuerer Zeit so gut veranschaulicht werden. Die photographische Gesellschaft in Berlin hat einzelne ihrer herrlichen Wiedergaben der Gemälde alter und neuer Meister zur Verfügung gestellt, auch Breitkopf & Härtel mit volkstümlichen Veröffentlichungen und Fischer & Franke in Berlin mit ihren echt volksmässig und eindrucksvoll ausgestatteten »Jungbrunnen«-Heften sind vertreten. Ganz Vorzügliches leisten die Karlsruher Künstler mit ihren wundervollen farbigen Lithographieen, die in diesem Blatte erst kürzlich bei einer anderen Gelegenheit eingehend gewürdigt wurden. Ihre jetzt ausgestellten Arbeiten beweisen, welch ein neues weites Feld unseren Künstlern hier eröffnet wird. — Besonderes Interesse gewährt die Abteilung der Ausstellung, in der uns musterhafte Bilderbücher japanischen, englischen, französischen und deutschen Ursprungs vorgeführt werden, unter denen die japanischen in dem durch die vier fesselnd und lehrreich abgefassten Einführungen von M. Osborn, F. Stahl, W. Spohr und O. Feld schon an und für sich wertvollen Katalog mit vollem Recht als besonders hervorragend bezeichnet werden.

In einer dritten Abteilung wird das Streben und Ringen des Kindes, sich künstlerisch zu bethätigen, der angeborene Trieb, seine Eindrücke, die Bilder seiner Phantasie auch ausser sich festzuhalten, durch eine Reihe naiver kindlicher Zeichnungen aus den verschiedensten Stadien der Entwicklung zur Anschauung gebracht.

Es ist ein hohes, edles Ziel, das den Veranstaltern dieser Ausstellung vorschwebt. Sie kann und wird hoffentlich den Anstoss geben zu einer nicht nur weisen, sondern dringend notwendigen Berücksichtigung des Kunstunterrichts bei der Erziehung des Kindes, des Unterrichts nicht in der Kunst*geschichte*, sondern im Kunst*empfinden*. Es kann und wird dadurch ja zum Glück nicht jeder ein Künstler werden, im Gegenteil, das grössere Verständnis für die Aufgaben und Hervorbringungen der Kunst wird auch in dieser Hinsicht klärend und schützend wirken. Aber die Freude an der Kunst, die das Leben wahrhaft verschönt, wird geweckt und gefördert, das Empfinden verfeinert, der Blick geschärft werden, und es wird so manchem ermöglicht werden, die Natur mit dem Auge des schaffenden Künstlers zu betrachten und diesen daher zu verstehen. — Wie viel Unheil durch Ungeschmack und Verständnislosigkeit in der Auswahl dessen, was dem Menschen von früh an als Kunst geboten wird, angerichtet werden kann, das kann jeder schaudernd erleben, der das grosse Publikum auf unseren Kunstausstellungen und anderswo beobachtet. Ein grosses, unvergängliches Verdienst werden sich die erwerben, die dazu beitragen, ein schönheitsdurstiges und schönheitsfreudiges Geschlecht heranzubilden, und ihrer Arbeit gebührt Anerkennung, Dank und allseitige, thatkräftige Förderung. *P. W.*

VERMISCHTES

Berlin. Für die Eröffnung der neuen akademischen *Hochschule für die bildenden Künste* kann der ursprünglich in Aussicht genommene Termin, der 1. Oktober, nicht innegehalten werden. Zu diesem Zeitpunkt sollen nur die in Mietsräumen untergebrachten Werkstätten, also namentlich die im Siegmundshof befindlichen Meisterateliers, nach der Hardenbergstrasse verlegt werden. Die Eröffnung der Hochschule als solche wird zum 1. April 1902 folgen. Damit werden dann verschiedene Räume in der alten Bauakademie am Schinkelplatz frei, wo sich zur Zeit Unterrichtssäle der Hochschule befinden. Wie verlautet, sollen hier während des Umbaues der Akademie der Künste vorübergehend deren Verwaltungsräume untergebracht werden. Die Neubebauung des Akademieterrains für die Königliche Bibliothek und die Akademien der Künste und Wissenschaften dürfte indes kaum vor dem Jahre 1904 in Angriff genommen werden. -r-

Aachen. Die Stadt hat 1500 M. bewilligt für die *Wiederherstellung* eines Teiles der nach den *Kartons von Rethel* durch Kehren ausgeführten Wandgemälde im Kaisersaale. Die Arbeit ist dem Maler Gerhardts-Düsseldorf übertragen. -r-

Berlin. Der Vicepräsident des Abgeordnetenhauses, Freiherr von Heeremann, Mitglied des Centrums, hat kürzlich *die Königliche Porzellanmanufaktur* in einer Sitzung des Abgeordnetenhauses angegriffen, weil sie *das Nackte bevorzuge* und der modernen Richtung zu sehr zugethan sei. Kurz vor dieser denkwürdigen Sitzung hatte ein vornehm gekleideter älterer Herr einen Schutzmann aufgefordert, die Entfernung einer im Schaufenster der Porzellanmanufaktur in der Leipziger Strasse stehenden Vase zu veranlassen. Am Fussende der Vase war eine schöne

weibliche Figur dargestellt, die von einem Amor auf den Mund geküsst wurde. Sie war von dem Bildhauer Wägener geschaffen worden, und die Kaiserin selbst hatte sich, wie berichtet wird, höchst anerkennend über das prächtige Werk geäussert. Dem zartbesaiteten schämigen Gemüt jenes Jüngers des heiligen Roeren, dessen Name unbekannt geblieben ist, wurde Genüge gethan, ja, auch eine anmutige — natürlich ebenfalls weibliche — Figur von Fritz Klimsch erfuhr das gleiche Schicksal.

Uebrigens soll der Kaiser auf den Bericht über die Beschwerden des oben genannten Abgeordneten hin erklärt haben, die Königl. Porzellanmanufaktur arbeite nach vornehmen Grundsätzen und solle in den bisherigen Bahnen weitergehen. -r-

London. Es erregt hier unliebsames Aufsehen, dass die Entwürfe für die neuen englischen Geldmünzen mit dem Kopfe König Eduard VII. von einem deutschen Künstler, Herrn Emil Fuchs, eingefordert sind, von demselben Bildhauer, der im Auftrage des Königs eine Totenmaske von der Königin Victoria auf dem Sterbebette anfertigte. Es soll thatsächlich, so unverständlich es klingt, kein englischer Bildhauer vorhanden sein, den König Eduard mit dieser interessanten Arbeit betrauen mochte, und es kann schwerlich stichhaltig sein, wenn jetzt nachträglich behauptet wird, dass verschiedene Mitglieder der englischen Akademie, die ebenfalls um Entwürfe ersucht wurden, sich geweigert haben sollen, mit den deutschen Kollegen in dieser nationalen Arbeit zu konkurrieren. Fuchs ist als ausgezeichneter Medailleur bekannt und hat jedenfalls in der englischen Künstlerschaft nicht seines Gleichen. Viele der früheren englischen Münzen und Medaillen mit dem Kopf der Königin Victoria sind nichts weniger als geschmackvoll ausgefallen, und so kann es nicht überraschen, dass die »Königlich britische Münze« in London augenblicklich als ersten Beamten in ihrem Modellierdepartement einen französischen Künstler, de Saulles, hat. Dieser hat ebenfalls Zeichnungen und Modelle für die neuen Geldsorten geliefert. König Eduard soll sich jedoch bereits persönlich für die Vorlagen von Fuchs entschieden haben, so dass auch in Bezug auf die Münzen jetzt das »made in Germany« gilt. -r-

Berlin. Professor v. Ruemann, München, hat kürzlich einer an ihn ergangenen Aufforderung gemäss die *Büsten Bismarck's und Moltke's* für das Reichstagsgebäude im Modell angefertigt, und zwar in eigenartigem Gedanken als Hermen in einer Grösse von 2,40 m. Lorbeergewinde ranken sich an den Säulen empor, und bei der Bismarck-Herme sehen wir in dem Gezweig einen singenden Vogel als Künder des Frühlings. Die Arbeiten sind von der Kommission bereits angenommen und werden in Marmor ausgeführt werden. -r-

Rom. Der an der Piazza Venezia belegene *Palazzo Torlonia*, in dem sich Fresken von Podesti, Coghetti, Consoni u. a. befinden, soll wegen des Victor Emanuel-Denkmals demnächst abgerissen werden. Professor de Sanctis macht daher auf die Fresken aufmerksam und bemerkt, dass sie leicht ausgehoben und so vor Zerstörung bewahrt werden könnten. ∞

Parma. Über eine unglückliche Restauration der Kuppelfresken in S. Giovanni verlautet folgendes: Vor kurzem gelangte ein Bericht nach Rom an die Giunta Superiore di Belle Arti, in welchem ein Sachverständiger aus dem Ministerium des öffentlichen Unterrichtes darlegt, dass man daran sei, die Fresken in S. Giovanni zu restaurieren und dass mehr als die Hälfte der Fresken durch diese Restauration schon zu Grunde gegangen seien. Die Nachricht musste um so mehr überraschen, als eine Kommission, die früher die Fresken an Ort und Stelle untersucht hatte, erklärt hatte, dass die Gemälde z. Zt. keiner Gefahr weiterer Zerstörung entgegen gingen und dass auf jeden Fall davon Abstand zu nehmen sei, die Fresken zu restaurieren. Das Unterrichts-Ministerium hat sofort den Präfekten von Parma angewiesen, die Restaurationsarbeiten einzustellen, aber die Frage bleibt offen, wer diese Arbeiten angeordnet hat, die, wie es heisst, ein Hauptwerk Correggio's nahe zu Grunde gerichtet haben. (Von anderer Seite wird berichtet, es sei mit den Fresken weiter nichts geschehen, als dass sie durch Abreiben mit Brot von der Jahrhunderte alten Staub- und Russschicht befreit sind. Die Redaktion.) *E. St.*

VOM KUNSTMARKT

Paris. Über eine interessante Versteigerung wird der »Voss. Ztg.« von hier berichtet. In der Provinz, zu Beauvais, wurde am 21., 22. und 23. Januar, fast ganz unbemerkt, *eine der wertvollsten Waffensammlungen Frankreichs* versteigert, welche zum Nachlass des Marquis Belleval de Licques gehörte und viele Erbstücke enthielt. Das bedeutendste Stück, eine Rüstung aus dem 16. Jahrhundert, aus Burgunderhelm mit verstellbarem Visir, Panzer, Beinschienen und Handschuhen bestehend, erreichte einen Preis von 8050 Frcs. Einzelne Teile waren schön mit Treibarbeit verziert. Eine vollständige Rüstung der Zeit Ludwigs XIII. wurde für 4950 Frcs. losgeschlagen, eine halbe Rüstung mit Wappen und der Jahreszahl 1585 für 3000 Frcs.; Turnierrüstung des 16. Jahrhunderts 4500 Frcs.; eine Rüstung, Ende des 16. Jahrhunderts, 1450 Frcs., ein bayerischer Helm des 15. Jahrhunderts 500 Frcs.; Schilde des 16. Jahrhunderts erzielten 250 bis 360 Frcs.; zwei Schwerter aus dem 14. Jahrhundert 450 und 500 Frcs.; Degen aus dem 17. Jahrhundert 600 Frcs., eine deutsche Radbüchse, Jahreszahl 1681, mit in Eisen geschnittenen Verzierungen, 165 Frcs., eine kleine Büchse mit der Jahreszahl 1478 kostete 105 Frcs., eine sogenannte Krebsrüstung (armure écrevisse), bei der die einzelnen Teile dem Panzer des Krebses nachgeahmt sind, brachte es auf 5000 Frcs. Eine besondere Seltenheit war die Uniform des Marquis Louis de Belleval de Bois-Rodin als Maitre de camp de cavalerie des 16. Jahrhunderts, aus blauem, silbergestickten Waffenrock, roter Weste, Helm, dem Ehrenkreuz Ludwigs des Heiligen u. s. w. bestehend, die nebst Bildnis des Inhabers freilich nur 920 Frcs. erzielte. Diese Preise betragen etwa ein Drittel derjenigen, die 1894 bei der Versteigerung der Spitzer'schen Sammlung erzielt wurden, deren Waffen und Rüstungen vielfach nachgearbeitet waren. ☐

Berlin. Die am Dienstag im *Rudolf Lepke'schen Kunst-Auktionshause* eröffnete Versteigerung der drei Antiquitätensammlungen aus russischem Privatbesitz war von grossem Erfolg begleitet. U. a. erzielten die Altmeissener Gruppe »Kavalier einer Dame die Hand küssend« 3220 M., die grossen Empirekandelaber 2800 M., die silbervergoldeten Becher 2080 M., die kleine Bronzestatuette »Meleager« 1000 M., ein grosser Augsburger Silberpokal 900 M., die Augsburger Silberkassette (XVI. Jahrh.) 1060 M., die vier Bronzeappliques 1300 M., ein Augsburger Deckelhumpen mit den Elementen 1010 M., ein Paar Bronzestatuetten Louis XVI. »Kinderfiguren« 1250 M., zwei Régenceleuchter 800 M. Die schwedischen und Augsburger Silbergefässe wurden zu ausserordentlich günstigen Preisen verkauft; die Preise schwankten zwischen 600—1000 M. für die Humpen. Auch die Preise für das Altmeissener Porzellan waren bei starker Beteiligung von Sammlern und Kunsthändlern des In- und Auslandes recht hoch. Der Gesamterlös des ersten Tages beträgt 56 700 M. -r-

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und **Berlin** und der **Gesellschaft für graphische Industrie** in **Wien**.

Soeben ist erschienen:

L. N. TOLSTOI

von **Eugen Zabel.**

152 Seiten mit 69 Abbildungen.

Preis eleg. kart. Mk. 3.—.

„Dem Verfasser ist die glückliche Gabe verliehen, schwierige und verworrene Dinge mit einer Deutlichkeit darzustellen, die dem Leser die Schwierigkeiten gar nicht mehr gewahr werden lässt. Die ruhige Klarheit seines Urteils bewährt sich auch einem Tolstoi gegenüber, dessen grandiose Gestaltungskraft er nach Verdienst würdigt, dessen hohen sittlichen Ernst er unbedingt gelten lässt, dessen Schwarmgeisterei und sozialistischen Utopismus er aber auch mit aller Entschiedenheit ablehnt. **Zabels Buch ist also keine einseitige Lobschrift, sondern eine ernste kritische Arbeit.** Sie übergeht nichts wesentliches in Tolstoi's schriftstellerischem Wirken, behandelt sogar die Aufführung der „**Macht der Finsternis**" im Deutschen Theater und erwähnt das erst im Entstehen begriffene neue Werk Tolstois. **Besonders dankenswert ist die ausführliche kritische Analyse aller Romane und Dramen des Dichters.**" „Neue pr. (Kreuz-) Zeitung".

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG und BERLIN

Soeben ist in neuer Auflage erschienen:

Anton Springer

Handbuch der Kunstgeschichte

Erster Band: **Altertum**

Sechste, vermehrte Auflage, neu bearbeitet

von **Adolf Michaelis.**

Lex.-8°. XII u. 378 S. Mit 652 Abbild. u. 8 Farbentafeln.

Preis geheftet 7 Mark, gebunden in Leinen 8 Mark.

Die neue Auflage des weitverbreiteten Buches hat unter der kundigen Hand seines bisherigen Bearbeiters eine den Fortschritten der Wissenschaft entsprechende Aenderung und Bereicherung erfahren. Die Seitenzahl hat sich um 90 vermehrt, die Zahl der Abbildungen ist von 497 auf 652 gestiegen; dabei sind **mehr als 50 der früheren Darstellungen ausgeschieden,** so dass **über 200 neue Abbildungen** eingeschaltet wurden. Die **Farbentafeln sind um 6 vermehrt** worden und entsprechen den **höchsten Anforderungen.**

Preis von Band I (6. Aufl.) und II—IV (5. Aufl.) zusammen in vier Leinenbände gebunden Mk. 27.—.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig und Berlin**

Berichte der kunsthistorischen Congresse.

1. Nürnberg.	**85 S.**		**M. 2.50.**
2. Köln a. Rh.	**102 S.**	und 4 Pläne	**„ 3.60.**
3. Budapest.	**48 S.**		**„ 2.—.**
4. Amsterdam.	**63 S.**		**„ 3.—.**
5. Lübeck.	**108 S.**		**„ 4.—.**

Diese Berichte enthalten die Ergebnisse der Verhandlungen und Auszüge aus den an den Kongresstagen gehaltenen Vorträgen. Die Hefte beanspruchen einen dauernden Wert.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig u. Berlin.**

CARL LEMCKE ○ ○ ○ ○

○ ○ ○ ○ **AESTHETIK**

in gemeinverständlicher Darstellung

*

Sechste Auflage.

2 Bde. gr. 8° mit vielen Abbildungen

Preis 10 M., geb. 12 M.

*

Eines der wenigen leicht lesbaren Bücher über das Schöne und die ihm verwandten Begriffe, die das schwere Rüstzeug philosophisch-technischer Ausdrücke vermeiden und die Wissenschaft des Schönen klar und scharfsinnig erörtern in einer Weise, die das Werk auch für gebildete Laien verständlich macht.

„Gerade für den sehr weiten Kreis aller derer, welche keinerlei Veranlassung haben, sich in wissenschaftlicher Weise mit philosophischen Disziplinen und so auch mit der »Aesthetik« zu befassen, wird die Anregung, welche die Lemcke'schen Vorträge bieten, eine sehr bedeutende sein . . . Fürwahr ein köstlicher Hausschatz für alle Gebildeten deutscher Zunge." (*Leipz. Tageblatt.*)

Dr. Karl Heinemann

Goethe

2. Auflage.

Ein starker Band mit ca. 277 Abbild., Faksimiles, Karten und Plänen.

Geheftet 10 M., fein geb. 12 M., in Halbfrzbd. 14 M.

Inhalt: Max Koner. Von Paul Warncke. — Prof. Hoffacker nach Zürich. — Rom, Ausgrabungen in S. Maria Antiqua und Capella Santa Sanctorum. — Lübeck, Denkmalspflege. — Wiesbaden, Denkmal für Gustav Freytag. — Rom, Archäologisches Institut. — Düsseldorf, Wettbewerb um das Giebelfeld; Petersburg, Denkmal für Alexander II. — London, Zuwachs im Kupferstichkabinett; Weimar, ein Tintoretto; Berlin, Jury der gr. Ausstellung; Budapest, Neues von Rodin; Düsseldorf Jahresausstellung; München, Ausstellung »München im 18. Jahrh.«; Venedig, internationale Kunstausstellung; München, amerikanischer Delegierter für die Jahresausstellung; Paris, Exposition des femmes peintres; Karlsruhe, Kunstgewerbeverein; Charlottenburg, Kunst im Leben des Kindes. — Berlin, Neubau der Hochschule f. bild. Künste; Aachen, Wiederherstellung von Rethel's Fresken; Berlin, Undstätenangstmeierei; London, die neuen Münzen; Berlin, Hermen von Bismarck und Moltke; Rom, Palazzo Torlonia zum Abbruch; Parma, Correggio's Fresken ruiniert. — Paris, Waffenversteigerung; Berlin, Ausstellung bei Lepke. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, *G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 20. 28. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Der Pariser Kunstberichterstatter leidet augenblicklich an einem überwältigenden »embarras de richesses«: in allen verfügbaren Räumen sind Ausstellungen eröffnet, und wollte man sie alle gewissenhaft besuchen, so hätte man keine Zeit, darüber zu berichten.

Der Salon des Cercle de l'Union artistique in der rue Boissy d'Anglas sieht dem neulich besprochenen Salon des Cercle Volney so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Auch hier stellen nur die Hofmaler der feinen Gesellschaft aus, und häufig sind es dieselben Namen und beinahe dieselben Bilder, die dem Zuschauer auffallen. Zu erwähnen ist deshalb nicht sehr viel: ein sehr gutes, in vornehmen, weichen braunen Tönen gehaltenes Damenbildnis von Dagnan-Bouveret, ein an Velasquez erinnerndes Porträt des Kardinals Mathieu von Benjamin-Constant, ein farbenprächtiger algerischer Garten von Bridgeman, ein die englischen Porträtisten des achtzehnten Jahrhunderts zurückrufendes Porträt von Blanche, eine poetische Mondlandschaft von Guignard, ein gutes Porträt des Malers Lefebvre von Roybet, eine sonnenglühende Ansicht der Provence von Montenard und eine sehr graziöse kleine Statuette einer Ballspielerin von Gérôme. Damit wären die besten Sachen genannt. Gute, aber zum grössten Teil sehr konventionelle Porträts sind ausserdem da von Benziger (Mac Kinley), Bonnat, Cormon, Courtois, Ferrier, Humbert (der Faschodaheld Marchand), Lefebvre etc. Gérôme hat ausser der erwähnten Statuette ein Gemälde geschickt, welches er »das Wrack« nennt. Man sieht darauf ein blaues Riesenmeer mit einem winzigen Bootchen. Die Sache ist eher komisch als schrecklich. Bouguereau wartet wieder mit zwei Porzellanmädchen auf, Carolus Duran ist mit einer herzlich schlechten Landschaft vertreten, und Detaille hat einen Marschall Massena gesandt, der alle Fehler und Vorzüge der Arbeiten des bekannten Schlachtenmalers zeigt: ausserordentlich korrekte Zeichnung, die auch die kleinsten Einzelheiten der Uniformen berücksichtigt, die aber so trocken und uninteressant ist, dass sich nur Uniformforscher für eine solche Arbeit begeistern können. Wer in diesen Uniformen Menschen und Leben sucht, wird enttäuscht.

Höchst sehenswert sind die bei Georges Petit ausgestellten Zeichnungen von dem Spanier Daniel Vierge, der seit Jahren in Paris lebt und zu den allerersten Illustratoren unserer Zeit gerechnet werden muss. Der Künstler hat soviel Humor und Geist, gepaart mit dem schönsten Talente, dass allein diese Eigenschaften seiner Arbeiten schon an seinen grossen Landsmann Cervantes erinnern müssten, selbst wenn er seine Vorwürfe nicht fast ausschliesslich jenseits der Pyrenäen suchte. Die jetzt ausgestellten Zeichnungen haben zur Illustration des »Gran Tacaño« gedient, des famosen Spitzbubenromans von Quevedo, der nicht weniger Humor und Lebensweisheit in sich birgt, wie Don Quijote, und der deshalb dem Künstler die trefflichste Gelegenheit zur Bethätigung seines Talentes gab. In einem andern Saale stellt dieselbe Firma eine grosse Anzahl Zeichnungen von den verschiedensten Pariser Illustratoren aus, darunter ausgezeichnete Sachen von Willette, Boutet de Monvel, Gaillard, Larsson etc.

Die Spezialausstellung Gustav Collin's macht uns mit Arbeiten dieses Künstlers bekannt, deren Entstehungszeit über dreissig Jahre umfasst. Zumeist sind es spanische Landschaften, Strassenbilder und Scenen aus dem Volksleben, sodann eine Anzahl Marinen und mehrere ganz vorzügliche Porträts. In allen diesen Arbeiten spricht sich eine starke Persönlichkeit aus, die selbst dann interessant ist, wenn das Sujet ungünstig gewählt ist. Gleichfalls nach Spanien führt uns der bei Duran-Ruel ausstellende Maler Diario de Regoyos, ein Impressionist vom reinsten Wasser, während Collin nicht zum extremen Flügel dieser Manier gehört. Regoyos und der im gleichen Saale ausstellende Franzose Frechon malen mit lauter grossen Klecksen, ein System, das nur aus gewisser Entfernung angenehm wirkt, und da ihre Bilder für gewöhnliche Zimmerräume bestimmt scheinen, so halte ich in diesem Falle ihre Manier

für unangebracht. Bei einer grossen dekorativen Arbeit, wie es die Henri Martins zu sein pflegen, kann man wohl kaum etwas gegen den Pointillismus einwenden, aber bei Bildern mässigen Umfanges dürfte er sich nicht so leicht verteidigen lassen. Während der Spanier in dem grellen Sonnenlichte seines Vaterlandes schwelgt, sucht sich Frechon mit Vorliebe durch zarte Nebelschleier gedämpfte bunte Lichttöne, die er nicht ohne Poesie wiederzugeben versteht. Ausser diesen beiden Künstlern stellt zur Zeit noch ein dritter, der Pastellist Charles Guilloux, bei Duran-Ruel aus. Es sind das hübsche kleine Landschaften, die gute Beobachtung der Natur und poetisches Empfinden bekunden.

Eine neue Gesellschaft, Les arts réunis, stellt bei Georges Petit zum erstenmale aus. Um die Anziehungskraft zu erhöhen, hat man eine Anzahl Skizzen des verstorbenen Bildhauers H. Chapu zusammengebracht. Chapu gehörte zu jener tüchtigen französischen Bildhauerschule, die sich mehr durch Fleiss und technisches Können, als durch tiefe Auffassung und reiche Ideen auszeichnet. Seine Grabmäler, Monumente und Porträts sind alle gleich gut, ohne jemals aufregend zu wirken, und so hohes Lob die äussere Kunstfertigkeit dieser Arbeiten verdient, so wenig kann man sich für den innern Gehalt begeistern, — weil er nicht da ist. Nächst Chapu ist der Bildhauer und Kunsthandwerker Froment-Meurice am besten vertreten, zumeist mit kleinen Bronzen, denen sich einige grössere Arbeiten anschliessen. Nichts davon verdient eingehende Erwähnung: eine oberflächliche Geschicklichkeit muss anerkannt werden, aber keine dieser Arbeiten steht höher als die in allen Kunsthandlungen, wo man Hochzeitsgeschenke kauft, aufgespeicherte Dutzendware. Die Skulpturen von Eugen Boverie erheben sich ebenfalls nicht über die Alltäglichkeit, und die Möbel von demselben sind hübsch und langweilig. Interessant sind die Holzschnitte und Zeichnungen in alter Holzschnittmanier von Vibert, der auch in seinen Themen bei den alten Meistern des Holzschnitts Anregung sucht; die bretonischen Landschaften von Truchet, die Ansichten von Versailles von Jourdain und die zum Teil vorzüglichen Marinen von Blair-Bruce. Besondere Erwähnung verdienen J. Rémond, der in der Wiedergabe der Luft ausserordentliche Meisterschaft zeigt, und Laurent-Desrousseaux, dessen bunte Gläser an die Arbeiten Gallé's erinnern. In der benachbarten rue Caumartin haben zehn oder zwölf Kunsthandwerker ausgestellt, die sämtlich von früheren Ausstellungen wohlbekannt sind. Dampt, Selmersheim und Plumet und Sorel arbeiten ungefähr in derselben einfachen, geschmackvollen und praktischen Art, wobei mehr auf die Schönheit der allgemeinen grossen Linien, als auf skulpturellen oder farbigen Dekor gesehen wird. Den Versuch, den Selmersheim und Plumet machen, durch eingelegte rote Hölzer ihr Nachttischchen farbig zu beleben, kann man als misslungen bezeichnen. Das schreiende Rot ist gerade im Schlafzimmer schlecht angebracht, wirkt aber auch, davon abgesehen, durchaus nicht angenehm. Die Möbel von Alexander Charpentier sind ausserordentlich zierlich und anmutig, aber viel zu zart und fein, um wirklich benutzt zu werden. Man könnte sich auf diese Stühle ebensowenig setzen, wie man aus den Gläsern Köpping's trinken könnte. Die Möbel von Sauvage schreien in buntesten Tönen und dürften sich schwerlich einer gewöhnlichen Wohnstube anpassen. Die Schmucksachen von Nau sind ganz hübsch, aber der Künstler beachtet die praktische Brauchbarkeit seiner Arbeiten zu wenig. Die meisten dieser Ringe, Armbänder u. s. w. würden die Haut des Unglücklichen, der sie tragen wollte, aufscheuern oder blaue Flecken verursachen, und dazu schafft man sich doch keine Bijouterie an. Hessèle in der rue Lafitte, der rührige Verleger der französischen Radierer, hat eine kleine Ausstellung veranstaltet, die uns mit fünf interessanten jungen Malern bekannt macht. Alle fünf gehören, wenn man sie einmal einschachteln will, zu den Impressionisten, und wenigstens einer von ihnen, Braquaval, kann sich mit seinen vortrefflichen Farbenkompositionen mit den Meistern dieser Schule vergleichen. Auch die Arbeiten von Besson, Roux Champion, Marquet und Wilder bekunden individuelle Auffassung und technisches Können.

Eine ausgezeichnete kleine Ausstellung ist der Salon der Société nouvelle de peintres et sculpteurs bei Georges Petit. Warum dem Titel der Gesellschaft die Sculpteurs beigefügt sind, weiss ich allerdings nicht, denn es ist kein einziger Bildhauer auf der Ausstellung erschienen. Sowohl Constantin Meunier, als auch Alexandre Charpentier und Camille Lefèvre sind ausgeblieben und haben den ganzen Raum den Malern überlassen. Die Gesellschaft zählt überhaupt nur 21 Mitglieder, und ihre Ausstellung vereinigt gerade 107 Arbeiten. Wer viele Kunstausstellungen besucht, wird mir beipflichten, wenn ich sage, dass das die richtige Zahl Künstler und Kunstwerke ist, die Zahl, die man mit Aufmerksamkeit und Genuss beschauen und verdauen kann. Wenn man ein Mittel finden könnte, die alljährlichen Riesenkunstmärkte der grossen »Salons« abzuschaffen und an ihre Stelle eine Reihe von einigen fünfzig kleinen Ausstellungen mit höchstens zwei- oder dreihundert Werken zu setzen, so wäre sicherlich nicht nur den seufzenden Berichterstattern, sondern auch dem Publikum und vor allen Dingen den Künstlern und der Kunst ein grosser Dienst erwiesen. Die ungeheuren Ausstellungen, deren Katalog 2-, 3-, 4- und bis 10000 Nummern anführen, sind einfach Torturen für den Besucher, und der unglückliche Berichterstatter, der sich in einem solchen Ozean zurechtfinden muss, verdient das Bedauern aller fühlenden Menschenseelen. Und dass die Kunst durch diese Riesenmärkte gefördert wird, das behauptet doch heutzutage kein Mensch mehr, sei er Künstler oder Laie. In der Ausstellung bei Georges Petit treffen wir lauter bekannte Namen, zu deren Lobe nichts Neues gesagt werden kann. Schlechte oder langweilige Nummern sind überhaupt nicht da, sondern jedes Bild verdient aufmerksame Prüfung. Henri Martin hat ein grösseres Bild, worin er sein nun

schon etwas zu oft gesehenes Rezept wiederholt: eine in faltenreichem roten Gewand gekleidete Gestalt im Fichtenwalde, von dem nur die von der Abendsonne beleuchteten Stämme zu sehen sind. Ausgezeichnet in der Stimmung sind die beiden Dorfbilder bei Mondschein, während in den »Pappeln in der Abendsonne« und besonders bei den »Spiegelungen« genannten Bäumen am Bach die Manier Martin's fast ad absurdum geführt ist, dergestalt, dass man bei dem letztgenannten Gemälde das Gefühl hat, sich einem Bilderrätsel gegenüber zu finden, dessen Lösung erst nach einigem Schwanken klar wird. Ganz ausgezeichnet sind sechs Bilder von Fritz Thaulow, besonders die beiden Skizzen mit dem zur Hälfte zugefrorenen Flusse, in dessen Wasser sich die roten Häuser spiegeln. Auf diesem Gebiet ist Thaulow so sehr unbestrittener Meister, dass neben ihm überhaupt kein anderer Künstler genannt werden kann. So fällt Emile Claus, der ein sehr tüchtiger Landschafter ist, mit seinen Winterlandschaften neben Thaulow etwas ab. Aman-Jean bringt wie immer die nämliche Frauenbüste in seltsamer Stellung, bald blau, bald rot, gelb oder grün drapiert, und setzt mit dem bunten Gewande einen ebenso entschieden gefärbten See, Himmel oder Wald in Gegensatz. Es ist das ein tric, der dem Maler immer gelingt und seine Arbeiten stets angenehm harmonisch und interessant macht, aber auf die Dauer trübt diese ewige Wiederholung desselben Kunstgriffes ermüdend. Charles Cottet hat von Claude Monet gelernt, das nämliche Motiv ein Dutzend Mal darzustellen. Monet malt dieselbe Ansicht zu verschiedenen Tageszeiten, Cottet setzt sie wie ein transponierender Musiker aus einer Tonart in die andere um. Dieses Mal bringt er den Hafen von Camaret mit einem halben Dutzend Fischerbooten, einmal grau, dann gelb, dann rot, blau, violett, grün u. s. w. Das ist alles mit grosser Meisterschaft gemacht, berührt aber doch etwas sonderbar. Walter Gay bringt eine Anzahl hübsche Intérieurs, Georges Griveau hat ausser einigen weniger guten Landschaften ein sehr feines Mädchenporträt, worauf sich das matte Rosa des Kleides von einer silbergrauen Luft und bronzebraunem Gebüsch abhebt. Gaston La Touche ist ein bezaubernder Meister der Farbe, der sich immer mehr Anerkennung erringt und bald zu den bekanntesten französischen Malern der Gegenwart gehören dürfte. Seine Parkansichten sind ebenso poetisch wie die Werke Watteau's, und er erinnert in mehr als einem Punkte an diesen überaus graziösen und liebenswürdigen Künstler. Le Sidaner, der in der Pünktchenmanier Martin's arbeitet, schwelgt in sanften Dämmerstimmungen, deren poetischen Reiz er ausgezeichnet wiedergiebt, René Menard ist mit mehreren seiner ausserordentlich wohlthuenden Farbengedichte vertreten, und Lucien Simon bringt ausser einigen Studienköpfen und Cirkusbildern aus der Bretagne, wie er uns deren schon mehrere gezeigt hat, eine ganz famose Schulprüfung, wobei die geistlichen Herren und sonstigen Examinatoren mit einer Schärfe charakterisiert sind, die an Daumier erinnert.

In einem anderen Saale bei Georges Petit hat der bekannte Maler Clairin einige sechzig Ölgemälde vereinigt. Das ist ein schauderhafter Zuckerbäcker und Chromofabrikant, dessen gemeine Phantasie von gewöhnlicher Technik bedient wird. Es ist ein Glück für die jüngeren Himmelsstürmer, dass dieser Priester der Banalität von Zeit zu Zeit Ausstellungen veranstaltet. Wenn man von Clairin kommt, findet man die wildesten Auswüchse der Modernen schön und gut. Maufra, der bei Durand-Ruel ausstellt, profitiert also von dem Eindrucke, den uns Clairin hinterlassen hat, obgleich wir trotzdem nicht unterlassen wollen, einiges an seinen Bildern auszusetzen. Die allerjüngsten Impressionisten sind keine grossen Dichter wie Claude Monet und haben ihm nur abgelernt, was sich überhaupt ablernen lässt: Das Räuspern und Spucken. Aber sie spucken und räuspern doch nicht ganz so wie der Meister. Maufra hat da verschiedene Landschaften, worauf es weder Luft noch Erde, noch Wasser noch Bäume giebt, sondern alles ist aus derselben schwerfälligen Masse gebildet, die mehr nach Pappe als nach sonst irgend etwas aussieht. Indessen muss anerkannt werden, dass Maufra sich in anderen Bildern als begeisterter Naturschilderer und Dichter zeigt, obgleich er selbst in seinen besten Sachen hinter den guten Arbeiten Monet's zurückbleibt.

Die kleine Ausstellung von Zeichnern, Bildhauern und Kunsthandwerkern bei Hessèle bleibt bedeutend hinter den Erwartungen zurück, die man beim Betreten einer Ausstellung dieser rührigen Firma zu hegen pflegt. Jedenfalls wird die hier am 1. April beginnende Ausstellung der Radierer höchst interessant werden und uns für die bei der gegenwärtigen Ausstellung empfundene Enttäuschung entschädigen. Als Kuriosum erwähne ich noch, dass in der Rue du Colisée eine Kunstausstellung eröffnet ist, wobei sämtliche Aussteller Eisenbahnbeamte sind. Freilich ist fast alles Mittelgut und Amateurware, was da gezeigt wird, aber die Sache verdient doch Erwähnung, sei es auch nur um zu zeigen, wie die Liebe zur Kunst allenthalben im französischen Volke gepflegt wird. In keinem anderen Lande der Welt dürfte wohl etwas Ähnliches zu Stande zu bringen sein wie diese Kunstausstellung der französischen Eisenbahnbeamten. In Frankreich ist eben jedermann mehr oder weniger Künstler, und nirgends findet man so viel Kunstverständnis im grossen Publikum wie hier.

K. E. SCHMIDT.

PERSONALIEN

Charlottenburg. Professor *Ludwig Dettmann*-Charlottenburg hat einen Ruf als Direktor und Professor *Olof Jernberg*-Düsseldorf einen Ruf als Lehrer an die Königl. Kunstakademie zu Königsberg i. Pr. erhalten und angenommen. Letzterer soll den kürzlich verstorbenen Prof. Max Schmidt, dessen Verdienste auch an dieser Stelle gewürdigt wurden, ersetzen.

In der Stellung des Direktors folgte auf Rosenfelder 1880 der bekannte Carl Steffeck. Nach seinem Ausscheiden 1890 führte Max Schmidt die Direktorialgeschäfte vertretungsweise

bis zu seinem Tode. Es ist ein hocherfreuliches Zeichen, dass nunmehr Männer wie Dettmann und Jernberg ausersehen wurden, ihre jugendlich frische Kraft der Heranbildung junger Künstler zu weihen, und es ist anzunehmen und zu hoffen, dass mit ihrem Amtsantritt in Königsberg ein ganz neues, kräftiges Kunstleben erwachen wird. Die beiden Künstler werden vorläufig gewiss manches Vorurteil brechen, und auch ausserhalb der Kunstakademie erzieherisch wirken müssen, aber man darf die Erwartung hegen, dass ihre Persönlichkeit dazu stark genug ist, und man braucht wohl nicht zu fürchten, dass ihre eigene künstlerische Kraft durch die neue Thätigkeit und die Berührung mit so fremden Elementen allmählich irgendwelche Einbusse erleiden werde. -r-

Frankfurt a. M. Der älteste unserer Künstler, Prof. *Leopold Bode*, dessen Ölgemälde zum Teil in der Schackgalerie bewahrt werden, feierte am 12. März seinen 70. Geburtstag. §

Basel. Auf den durch den Weggang Heinrich Wölfflin's nach Berlin erledigten Lehrstuhl für Kunstgeschichte von der hiesigen Universität ist *Dr. H. A. Schmid*, bisher Privatdozent an der Universität Berlin und Assistent an der Berliner Nationalgalerie, berufen worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. In der Sitzung der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 22. Februar trug Herr Kristeller die Ergebnisse seiner Forschungen über »Andrea Mantegna's Kupferstiche« vor. In Italien steht neben dem älteren, aus der Goldschmiedetechnik hervorgehenden gewerblichen Kupferstich der jüngere Peintre-Graveurstich. Mantegna und Pollaiuolo, seine beiden hervorragendsten Vertreter, haben unabhängig von einander von der Kupferstecherkunst zur Reproduktion ihrer Zeichnungen Gebrauch gemacht, einesteils aus geschäftlicher Berechnung, hauptsächlich aber um deren Verbreitung in authentischer Form in Schüler- und Künstlerkreisen zu fördern. Mantegna ist auch nicht, wie Vasari berichtet, von den Florentiner Stechern Finiguerra und Baldini angeregt worden, da seine Technik einen völlig verschiedenen Charakter von den auf Reproduktion der Tuschzeichnung (Botticelli's) ausgehenden Baldinistichen hat. Über seine frühesten Beziehungen zum Kupferstich giebt die am 15. September 1475 von einem gewissen Ardizoni aus Reggio bei Lodovico Gonzaga über Mantegna geführte Beschwerde Aufschluss, Mantegna habe ihn misshandelt und mit falscher Anklage verfolgt, weil er aus Mitleid einem Kupferstecher Zoan Andrea, dem Zeichnungen, Stiche und Medaillen gestohlen worden seien, das Verlorene wiederherzustellen geholfen habe und auf Mantegna's Anerbietungen nicht eingegangen sei. Da M. jedoch straflos ausging, obwohl dem Ardizoni vom Marchese Lodovico Gerechtigkeit zugesichert wurde, darf man vermuten, dass jene Klagen über M. auf starker Übertreibung beruhten, und dass es Mantegna's eigene Zeichnungen waren, gegen deren Missbrauch sich der Künstler auf eine allerdings etwas gewaltsame Weise gewehrt hatte. Von da an beginnt wohl erst seine eigene Thätigkeit als Kupferstecher. Von den erhaltenen Blättern macht die Mehrzahl einen von dem beabsichtigten abweichenden, harten Eindruck, während die wenigen guten Abdrücke eine weiche und farbige Tonigkeit zeigen. Darnach lässt sich aus der Gesamtheit der ihm zugeschriebenen Stiche eine grössere Anzahl von Schüler- und Nachahmerarbeiten ausscheiden. Wenn man einige von ihnen wie die Geisselung (B. 1), die Grablegung, Christus in der Vorhölle, für eigene Anfängerarbeiten Mantegna's erklärt hat, so widerspricht dem der Umstand, dass die Schwächen gerade bei ihnen nicht in der Technik, sondern in der weniger lebendigen Naturempfindung liegen, und dass es grosse Blätter sind, an die ein Anfänger sich kaum herangewagt hätte. Da sie aber auf frühe Zeichnungen des Künstlers zurückgehen, ist eben hier an Stecher wie Ardizoni und Zoan Andrea zu denken.

Die älteste eigenhändige Arbeit erkennt der Vortragende wegen einer gewissen Unsicherheit und Rauheit in den Schatten in der sitzenden Madonna. Dann folgen die vier mythologischen Stiche, von denen je zwei eine zusammenhängende Darstellung bilden. Sie schildern in dem ungebundenen Leben der niederen Götter die ursprüngliche physische Naturkraft in einem den Triumphbildern, welche die Macht des Geistes und der gesetzmässigen Ordnung darstellen, parallelen Gedankengange und sind vielleicht nach unausgeführten Entwürfen für Wandmalereien in einem Jagdschloss entstanden. Technisch zeigt schon das am wenigsten vollendete Bachanal mit dem Silen das Wesentliche von Montegna's zeichnerischer Behandlung in dem mit Hilfe der schematischen einfachen Schraffierung bewirkten impressionistischen Übergehen der Umrisslinie in die Schattierung des Grundes. Die Zeichnung und Weichheit der Modellierung erreicht ihre Vollendung im Tritonenkampf. Die vorzüglichste aber von den vier mythologischen Darstellungen ist in technischer Hinsicht das Bachanal mit der Kufe. Alle diese Blätter stehen durch die in ihnen herrschende starke Bewegung den fortgeschrittenen Werken Mantegna's wie dem Triumph Cäsar's ausserordentlich nahe. Später ist ihrer ganzen Komposition und Behandlung nach die Grablegung anzusetzen. Den gleichfalls später Stich mit Christus zwischen Andreas und Longinus, den Schutzheiligen von Mantua, möchte der Vortragende für die Konzeption einer vor dem Allerheiligsten von S. Andrea aufzustellenden Statuengruppe halten, wie der auffällige Zug, dass der vorstehende Fuss des Andreas einen Schatten auf den Sockel wirft, und das Fehlen eines Hintergrundes zu bestätigen scheinen. Dass Mantegna auch mit plastischen Aufgaben betraut wurde, ist durch ein Dokument beglaubigt. Eine dritte letzte Gruppe der Stiche ist auf Schüler Mantegna's zurückzuführen, darunter auch die auf die Triumphbilder bezüglichen Blätter. Die meisten von diesen unterscheiden sich ganz augenfällig durch die sich scharf abhebenden und nicht in den Grund übergehenden Umrisse von den eigenen Stichen des Meisters und vermischen sich schon mit bezeichneten oder anderen unzweifelhaften Schülerarbeiten.

Der darauffolgende Vortrag des Herrn Goldschmidt hatte die Zeichnungen und Radierungen des wenig bekannten Willem Buytewech« zum Gegenstande. B. gehört zur jüngeren Künstlergeneration, die sich in Haarlem im Beginn des XVII. Jahrhunderts von der akademischen Kunstrichtung zur ungekünstelten Wiedergabe der Natur hinwendete. Das biographische Material über ihn ist ein ziemlich spärliches. Er wird um 1590 geboren sein, heiratet 1613, 1615 und 1623 war er in Haarlem, 1625 (Testament) in Rotterdam ansässig und dürfte schon um 1626 gestorben sein. Nach Houbraken soll er Gesellschaftsstücke gemalt haben, es sind jedoch nur drei Bilder von ihm in der Litteratur bekannt. Dagegen sind zahlreiche verstreute Zeichnungen (dieselben datieren von 1617—1619) sowie 37 radierte Blätter (dieselben datieren von 1606—1628) nachweisbar. Nach den ersteren haben Esaias und Jan van der Velde, Kittensteyn u. a. gestochen, während B. selbst wohl aus Scheu vor technischen Schwierigkeiten den Kupferstich vermieden zu haben scheint. Die in seinem Beinamen »der gheestige (geist-

reiche) Willem's liegende Wertschätzung ist im Sinne seiner Zeitgenossen als erfindungsreich in Bezug auf das Gegenständliche zu verstehen. Einem solchen altertümlichen Zug entspricht in der That noch manches davon, so z. B. eine den Triumphzug Wilhelms von Oranien darstellende Blätterfolge (gest. von Kittensteyn), ein radiertes Titelblatt zu einem Pamphlet auf die Geschichte der Niederlande (Hollandia mit ihrem Löwen, der spanische Leopard u. s. w.) u. dergl. mehr. Buytewech's eigentliche Bedeutung aber liegt in der neuen Gattung des Gesellschaftsstücks, das aus biblischen Vorwürfen in der Art der Hochzeit zu Kana hervorgegangen, anfangs noch eine sinnbildliche Bedeutung zu haben pflegt. So illustriert ein Stich von Cornelis Coningk nach einer Zeichnung Buytewech's den Vers von Wein, Weib und Gesang. Eine Vorstudie der Hauptfigur bei Herrn v. Beckerath in Berlin (ebenda auch eine getuschte Zeichnung, die zwei Paare im Zeitkostüm in gleichsam zufälliger Anordnung zeigt von grosser Wahrheit des Ausdrucks, aber mangelhafter Perspektive). Eine Radierung des Berliner Kupferstichkabinetts schildert in stark zusammengedrängter Komposition voll Dekorationsstücke venezianischen Ursprungs (dadurch der Richtung Watteau's verwandt) das fröhliche Beisammensein eines Mädchens mit einem jungen Manne und grenzt durch die Unruhe der Lichter und Schatten an's Moderne. Das gilt noch mehr von der Bathseba genannten Radierung (ebenda). Neben zahlreichen flüchtigen Skizzen (Kostüme und Stellungen) kommen auch ausgeführte Studien vor, z. B. zwei holländische Frauen beim Stricken und Klöppeln (im Hamburger Kupferstichkabinett). Von den Kostümstudien führt uns eine Serie Edelleute der verschiedenen Nationen vor, eine andere (von 1621) schildert Trachten holländischer Bäuerinnen. Eine Reihe biblischer Darstellungen: Jonas, Tobias u. a. haben in der Reproduktion durch andere Stecher viel verloren. Buytewech's eigne technische Behandlung ist eine ungemein kapriziöse (wellige Umrisse, herausfallende Ecken u. dergl.). Besondere Beachtung verdienen seine Landschaften. Die mit dem angespülten Walfisch (von 1617) bringt zwar, mit der den gleichen Gegenstand behandelnden Radierung des Esaias van der Velde (von 1614) verglichen, das Landschaftsbild nicht so wirkungsvoll zur Geltung, ist aber dafür in allem lebendiger. Ganze Serien von sogenannten »Elementen« sind von Jan van der Velde u. a. gestochen worden. Manches davon offenbart gerade den neueren Teil von Buytewech's Persönlichkeit, vor allem aber eine von ihm selbst radierte rein landschaftliche Serie (von 1621), die in der Wiedergabe der einfachen Natur und der landschaftlichen Stimmung alles Lehrhaften entbehrt (eine leicht angetuschte Zeichnung dieser Art bei Herrn v. Beckerath). Im Grunde erscheint der Künstler allem Akademischen abhold, und wenn auch das Romantische und Didaktische der Übergangszeit bei ihm noch eine gewisse Rolle spielt, so steht er doch in der Reihe der Jungen neben Meistern wie Esaias van der Velde, H. Seghers und A. v. d. Venne ebenbürtig da. *O. W.*

DENKMALPFLEGE

Berlin. Die vom fünften kunsthistorischen Kongress zu Lübeck im September 1900 gefasste *Resolution in Sachen der Denkmalpflege* ist jetzt versandt worden und zwar an sämtliche deutsche Regierungen und die Regierungen von Österreich-Ungarn, Russland, Belgien, Niederlande, Schweiz. Die Resolution lautet:

Der V. internationale kunsthistorische Kongress zu Lübeck hat von der in Strassburg gefassten Resolution des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine mit grosser Befriedigung Kenntnis genommen. Der Kongress erklärt sich mit jener Resolution in allen Punkten einverstanden und spricht auch seinerseits die Hoffnung aus, dass die hier niedergelegten Grundsätze baldthunlichst zur allgemeinen Anerkennung und Durchführung gelangen.

Insbesondere glaubt der Kongress auf die folgenden Hauptpunkte Wert legen und sie in vorderster Linie zur geneigten Beachtung empfehlen zu sollen.

Für die zu erlassenden gesetzlichen Vorschriften möchte der kunsthistorische Kongress im Einvernehmen mit dem Gesamtverein der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine die folgenden Grundgedanken vorschlagen:

1. Ein unbewegliches Denkmal von kunstgeschichtlicher und geschichtlicher Bedeutung, das sich im Eigentum des Staates oder einer Körperschaft im Sinne des öffentlichen Rechtes befindet, darf ohne Genehmigung der Aufsichtsbehörde nicht zerstört und nicht wiederhergestellt, wesentlich ausgebessert oder verändert, noch wissentlich dem Verfall überliefert werden.

2. Ein beweglicher Gegenstand von kunstgeschichtlicher oder geschichtlicher Bedeutung, der sich im Eigentum des Staates oder einer Körperschaft im Sinne des öffentlichen Rechtes befindet, darf ohne Genehmigung der Aufsichtsbehörde nicht zerstört oder veräussert und nicht wiederhergestellt, wesentlich ausgebessert oder verändert werden.

3. Archäologische Ausgrabungen oder Nachforschungen irgendwelcher Art dürfen auf Grund und Boden, der im Eigentum des Staates oder einer Körperschaft im Sinne des öffentlichen Rechtes steht, nicht unternommen werden ohne Genehmigung der Aufsichtsbehörde.

4. Im Eigentum von Privaten stehende, unter ihren derzeitigen Eigentümern gefährdete, unbewegliche Denkmäler von kunstgeschichtlicher oder geschichtlicher Bedeutung, sowie im Eigentum von Privaten befindlicher Grund und Boden, der archäologisch wertvolle unbewegliche oder bewegliche Denkmäler birgt, können enteignet werden.

Die in den Gesetzgebungen von Frankreich, England, Rumänien und Ägypten mit gutem Erfolg angewandte Klassierung der Denkmäler glaubt der Kongress nur in gewissem Umfange als ein Hilfsmittel zur Kennzeichnung der vorzugsweise zu schützenden Denkmäler bezeichnen zu sollen. Die Beschränkung des staatlichen Schutzes auf nur wenige klassierte Denkmäler dürfte weder den Interessen der Kunstwissenschaft noch denen der Geschichtswissenschaft in vollem Umfange gerecht werden.

Die sorgfältige Erhaltung und Wiederherstellung der Denkmäler als der wichtigsten und ehrwürdigsten Zeugen der nationalen Vergangenheit jedes Volkes werden in jedem Staate bei weitem grössere Mittel, als bisher aufgewendet, beanspruchen. Der Kongress hält es deshalb für unerlässlich, dass nach dem Vorbilde der auf dem Gebiete der Denkmalpflege führenden Kulturstaaten überall regelmässige Summen hierfür in den Staatshaushaltsetat eingesetzt werden.

Der geschäftsführende Ausschuss der kunsthistorischen Kongresse: Professor Dr. *August Schmarsow* in Leipzig, Präsident des geschäftsführenden Ausschusses. Professor Dr. *Joseph Neuwirth* in Wien, Vicepräsident des geschäftsführenden Ausschusses. Professor Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Berlin, Sekretär des geschäftsführenden Ausschusses. Professor Dr. *Berthold Riehl* in München, Schatzmeister des geschäftsführenden Ausschusses.

Die übrigen Mitglieder des ständigen Ausschusses der kunsthistorischen Kongresse: Prof. Dr. *Dietrichson*-Christiania. Dr. *Hofstede de Groot*-Haag. Geh. Ob. Reg. Rat Dr. *Max Jordan*-Berlin. Geh. Hofrat Prof. Dr. *F. X. Kraus*-Freiburg i. B. Prof. Dr. *Clemen*, Provinzialkonser-

vator der Rheinlande-Düsseldorf. Dr. *Th. Hach*, Konservator des Museums-Lübeck. Prof. Dr. *Haendcke*-Königsberg i. Pr. Prof. Dr. *Konrad Lange*-Tübingen. Dr. *Wilhelm Neumann*, Dozent am Polytechnikum-Riga. Prof. Dr. *Pasteiner*-Budapest. Geh. Hofrat Prof. Dr. *von Reber*, Generaldirektor der Kgl. Bayerischen Gemäldegalerien-München. Geh. Rat Prof. Dr. *Schlie*, Direktor des Grossherzogl. Museums-Schwerin. Prof. Dr. *Hans Semper*-Innsbruck.

Der *offizielle Bericht* über die Verhandlungen des Kongresses ist jetzt im Druck erschienen und durch die Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann in Leipzig und Berlin zu beziehen.

Düsseldorf. Der 42. Rheinische Provinziallandtag, der in der zweiten und dritten Februarwoche hier getagt hat, hat wieder für die *Denkmalpflege* ganz ausserordentliche Aufwendungen gemacht. Der Fonds zur Erhaltung der Denkmäler ist gegen die frühere Etatsperiode einfach verdoppelt worden. Eine wesentliche Erhöhung der an sich schon recht erheblichen Summe ist dadurch möglich geworden, dass endlich das Kaiser-Denkmal, das die Provinz in Coblenz am deutschen Eck errichtet hat, abbezahlt ist, und dass der Ständefonds, aus dem bisher die Abzahlung geleistet wurde, nunmehr in grösserem Umfang für die Zwecke der Denkmalpflege freigeworden ist.

Es sind insgesamt für die diesmalige Etatsperiode (die Provinzialverwaltung hat einen zweijährigen Etat) nicht weniger als 226254 M. bewilligt und dabei sind ausserdem noch 52500 M. für den nächsten Landtag zugesichert worden.

Zunächst ist für die Westdeutsche kunsthistorische Ausstellung, die in Verbindung mit der Deutschnationalen Kunstausstellung für den Sommer 1902 vorbereitet wird, die Summe von 20000 M. zur Beschaffung von Abgüssen nach mittelalterlichen Denkmälern bewilligt worden. Über den ganzen Plan dieser Ausstellung soll späterhin ausführlich Bericht erstattet werden. Dann ist bewilligt worden für die Aufnahme der gotischen Wandmalereien der Rheinprovinz die Summe von 3000 M. Die direkten Bewilligungen zum Zweck der Instandsetzung, Erhaltung und Sicherung von Kunstdenkmälern beginnen mit einer Bewilligung von 15000 M. als erste von zwei gleichen Raten für das Oberthor in Neuss. Dann folgt als nächste Bewilligung die Summe von 8200 M. für das Berliner Thor in Wesel (nachdem schon früher 25000 M. für den gleichen Zweck vom 40. und 41. Landtag ausgeworfen worden waren). Für die Sicherung der Palasruine der Hohenstaufenpfalz in Kaiserswerth sind 12000 M. bewilligt. Weiterhin zur Erhaltung und Instandsetzung der alten Bauteile beim Neubau der katholischen Pfarrkirche in Remagen, Kreis Ahrweiler, 10000 M., zur Wiederherstellung der katholischen Stiftskirche in Wassenberg, Kreis Heinsberg, 10000 M., zur Wiederherstellung der St. Nikolauskirche in Kreuznach 8000 M. (nachdem der 40. Landtag bereits 20000 M. bewilligt hatte), zur Ausmalung der Abteikirche in Brauweiler 15040 M. (vom 22. und 31. Landtag waren bereits 17500 M. bewilligt worden), zur Wiederherstellung der evangelischen Kirche in Sobernheim, Kreis Kreuznach, 5000 M., weitere 5000 M. hierfür sind für den nächsten Landtag zugesichert worden (schon früher 10000 M. hierfür bewilligt), zur Wiederherstellung der beiden Türme der Klosterkirche zu Ravengiersburg, Kreis Simmern, 11800 M. (vom Provinzialausschuss sind bereits früher 1700 M. bewilligt worden), zur Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche in Lonnig, Kreis Mayen, 5000 M., zur Wiederherstellung des Turmes der katholischen Kirche in Oberbreisig, Kreis Ahrweiler, 4000 M., für die wiederhergestellte evangelische Kirche in Gummersbach 7500 M. als erste von zwei gleichen Raten, zur Erhaltung der Burgruine Reuland, Kreis Malmedy, 4400 M., zur Wiederherstellung der alten katholischen Pfarrkirche in Lobberich 4500 M., zur Wiederherstellung der evangelischen Pfarrkirche in Kircheib 4000 M. (der Provinzialausschuss bewilligte 1899 1000 M.), zur Wiederherstellung des Turmes der katholischen Pfarrkirche in Kaltenborn, Kreis Adenau, 3800 M., zur Wiederherstellung der evangelischen St. Moritzkirche in Oberdiebach, Kreis St. Goar, 1140 M. (nachdem der 38. Provinziallandtag bereits 10000 M. bewilligte), zur Erhaltung der alten Bauteile der katholischen Pfarrkirche in Peterslahr, Kreis Altenkirchen, 1500 M. (der Provinzialausschuss hat bereits 1900 3500 M. bewilligt), zur Erhaltung des Turmes der evangelischen Kirche in Dierdorf, Kreis Neuwied, 4000 M., zur Wiederherstellung der evangelischen Kirche in Steeg, Kreis St. Goar, 3000 M., zur Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche in Tholey, Kreis Ottweiler, 10000 M. als erste von zwei gleichen Raten, zur Wiederherstellung des Hochkreuzes (Totenleuchte) im Kreuzgang des Domes zu Xanten 10000 M., zur Erhaltung des Turmes und der Kapellenanlagen der Kirche in Wintersdorf, Kreis Trier, 8000 M. (nachdem der Provinzialausschuss im Jahre 1896 bereits 2000 M. bewilligt hatte), zur Wiederherstellung des Portals der Liebfrauenkirche in Trier als letzte Rate 1200 M. (vom 38. und 40. Provinziallandtag sind zusammen 13850 M. bewilligt), zur Wiederherstellung der Reliquienschreine in Siegburg 4000 M. (nachdem der 38. Provinziallandtag bereits 6000 M. bewilligte), zur Erhaltung der Burgruine Niedermanderscheid, Kreis Wittlich, 1000 M. (der Provinzialausschuss hat 1899 2000 M. bewilligt), zur Sicherung der frühchristlichen Grabkammern auf dem Kirchhofe St. Mathias, Kreis Trier, 1174 M. (nachdem vom 41. Landtage 4600 M. bewilligt waren). Ausserdem wurde für die Sicherung und Instandsetzung der Ruine des Jülich'schen Residenzschlosses Nideggen die Summe von 30000 M. ausgeworfen. Die Anträge lagen dem Landtage mit ausführlichen, gedruckten Gutachten des Provinzialkonservators Professor Clemen vor und wurden in der Provinzialkommission für die Denkmalpflege und von der Fachkommission des Landtages eingehend geprüft.

Im Plenum des Landtages ist die gesamte Vorlage nach einer glänzenden Rede des Referenten, Landrats von Breuning, der sich eingehend über die gesamte Frage der Denkmalpflege in den Rheinlanden verbreitete, einstimmig angenommen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die *Sammlung Felix Koenig's* ist in einer grösseren Auswahl ihrer Stücke jetzt nach den Angaben des Direktors von Tschudi im Corneliussaale der Nationalgalerie fast völlig geordnet und soll in kurzem allgemein zugänglich gemacht werden. Unter denjenigen Werken, die im Sinne des Begründers der Sammlung von dessen Erben als »Stiftung Koenig's« der Nationalgalerie verbleiben dürften, befindet sich, wie die »Nat.-Ztg.« erfährt, als bedeutendstes ein in grossen Abmessungen gehaltenes Gemälde Segantini's aus dem Jahre 1895, die Rückkehr in die Heimat (Ritorno al paese nativo), das u. a. auf der Kunstausstellung in Venedig erworben wurde. Bei der Beachtung, die dieser Meister in den letzten Jahren in Deutschland gefunden, wird es interessieren, dass auch seine hier mitausgestellte überlebensgrosse Büste von Troubetzkoi der Galerie verbleiben wird. Von demselben Bildhauer zählen zu der Schenkung noch eine weidende Kuh (al pascolo), sowie die silberne Statuette eines jungen Mädchens. Als Skulpturen von grösserem Umfange sind daneben zu nennen Klinger's grosse Marmorfigur der

Amphitrite und eine eigenartige Gruppe von A. Rodin in Paris (l'homme et sa pensée). Von Wilhelm Leibl erhält die Galerie das Porträt des »Amtsmanns« (1871), von Arnold Böcklin das Bildnis des ihm befreundeten Kammersängers W. aus der Weimaraner Periode. Ihnen schliessen sich Landschaften an von A. Feuerbach, Charles Daubigny (1871), Emile Clauss und Ad. Hölzel, dann ein Genrebild von Favretto (Schlafender Diener) und ein im vorigen Jahre erst auf der Ausstellung der Sezession erworbenes Damenbildnis von A. Zorn. Von dem schon 1885 in jungen Jahren verstorbenen, als Karikaturenzeichner bekannt gewordenen Paul Klette wird bei dieser Gelegenheit ein grösseres Ölgemälde hier aufgenommen werden, das eine »Fischräucherei am Strande« darstellt. Ebenso gehören zu der Sammlung ein Werk von van der Stappen (Mädchen aus Zeeland) und ein Bild von Hans Olde, das als »Wintersonne« oder auch als »Schafe im Schnee« bezeichnet wird (München 1892). Die Gesamtzahl der der Nationalgalerie überwiesenen zum Teil sehr wertvollen Gemälde und Bronzen oder Skulpturen beträgt 20. Unter den sonstigen zur Ausstellung kommenden Werken befinden sich Bilder von Bianchi, Nono, Fragiacomo, Delbani, L. Rossi, Liebermann, Knaus, Skarbina, Leibl, Gussow, Achenbach, Gude, Müller-Breslau u. s. w., grosse Emaillen von Bastanier (nach Zeichnungen von Otto Lessing) und Skulpturen von Sommer, Geyger, Seeböck (in Rom), E. Rossi, Brunow, Dubois, Volkmann und Zadow. -r-

Bremen. Der Neubau der Kunsthalle, durch den die bisherigen Räume um das Dreifache vergrössert werden, hat es notwendig gemacht, dass die Ausstellungen des Kunstvereins und die Sammlungen geschlossen werden. Ihre Wiedereröffnung steht kaum vor dem Schluss dieses Jahres zu erwarten. Gutem Vernehmen nach soll auch die alte Fassade des Gebäudes im Anschluss an den Ergänzungsbau erneuert werden.

VERMISCHTES

München. Der Ausschuss des *Neuen Münchener Künstlerhausvereins* hat sich nunmehr wie folgt konstituiert: Maler Dr. Franz v. Lenbach, Vorsitzender; Architekt Professor Gabriel v. Seidl, stellvertretender Vorsitzender; Maler Karl Albert Baur, Schriftführer; Kommerzienrat G. Pröbst, Schatzmeister; Bildhauer Professor Joseph Flossmann, stellvertretender Schriftführer; Konsul Heinrich Röckl, stellvertretender Schatzmeister; Maler Benno Becker; Geh. Hofrat I. Bürgermeister v. Borscht; Ingenieur Jakob Heilmann; Maler A. Hengeler; Akademiedirektor F. A. v. Kaulbach; Kgl. Oberceremonienmeister Max Graf v. Moy; Geheimer Hofrat Dr. H. Pemsel; Maler Professor Hans Petersen; Architekt Professor Emanuel Seidl; Maler Akademieprofessor und Ehrenkonservator Rud. v. Seitz; Maler Akademieprofessor Franz Stuck und Architekt Akademieprofessor v. Thiersch.

In derselben Sitzung (vom 8. März) wurden die neuen Satzungen genehmigt, die u. a. jeden Zusammenhang des neuen Vereins mit der Münchener Künstlergenossenschaft, wie er bisher bestand, aufheben. §

Wien. Zum Andenken an den grossen Maler *Giovanni Segantini*, den die Österreicher jetzt für ihren Landsmann erklären, veranstaltet das K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien eine pompös ausgestattete Monographie. Die Werke des Künstlers sollen zum Teil mit Hilfe des besten modernen Reproduktionsverfahrens in farbiger Nachbildung der Publikation beigegeben werden. Mit der Abfassung des Textes wurde Dr. Servaes betraut.

Darmstadt. Über eine sehr interessante *Zusammenstellung von Kunstankäufen* berichtet folgende Bekanntmachung der Grossherzogl. Centralstelle für die Gewerbe, betreffend die vorübergehende Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände, welche auf der Weltausstellung zu Paris 1900 für die Sammlungen der Grossherzoglichen Centralstelle erworben worden sind:

Nachdem die im vergangenen Jahre auf der Weltausstellung zu Paris erworbenen kunstgewerblichen Gegenstände fast vollzählig eingetroffen sind, werden dieselben — zu einer gemeinsamen Ausstellung vereinigt — nunmehr der unentgeltlichen Besichtigung zugänglich gemacht. Die Erwerbungen sind fast durchweg im Sinne der neueren Geschmacksrichtung vorgenommen, und es sind die für die heimischen Verhältnisse hauptsächlich in Betracht kommenden Gebiete der kunstgewerblichen Thätigkeit in zweckdienlicher Weise berücksichtigt worden. Neben ganz einfach behandelten Gegenständen sind bis zu künstlerischer Vollendung ausgebildete hervorragende Leistungen einzelner Kunstgewerbe vertreten.

Auch von der über die Weltausstellung erschienenen Litteratur sind eine Anzahl von Werken teils für die Bibliothek, teils für die Vorbildersammlung erworben worden. Von diesen Werken sind eine Anzahl von sich besonders eignenden Vorbildertafeln in die Ausstellung einbezogen worden.

Um die in der neuesten Zeit so ausserordentlich zur Erscheinung kommende Wandlung des Kunstgeschmacks augenfällig vorzuführen, wurden die auf der früheren Weltausstellung zu Paris im Jahre 1878 angekauften Gegenstände in dem gleichen Ausstellungsraum mit ausgestellt, was Künstlern und Kunstfreunden eine ebenso erwünschte wie bequeme Gelegenheit zur Anstellung von vergleichenden Betrachtungen bieten wird. -r-

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Die *Versteigerung von Gemälden* moderner Meister aus dem Besitze von Carl Müller & Co. und Fritz Gurlitt, Berlin, die bei *Rudolf Lepke* am 12. und 13. März stattfand, brachte einzelne sehr beachtenswerte Preise. Am höchsten wurde *Wilhelm Leibl's* Dachauerin bewertet, nämlich mit 7650 M.; einen ähnlichen Preis erzielten nur M. Klinger, der Spaziergänger, von Strolchen angefallen, mit 6000 M. und Arnold Böcklin, weibliches Porträt, mit 6600 M. Im übrigen brachte Wilh. Leibl, Tischgesellschaft 3500 M., Leibl, Damenporträt 2200 M., Leibl, Oberbayrisches Mädchen 2410 M., Rob. Fowler, Apollo und die Musen 2600 M., Brangwyn, Die heil. drei Könige beten das Christuskind an 2200 M., Guglielmo Giardi, Blick auf den Canal grande 2180 M., Max Liebermann, Holländische Nähschule 2100 M., Leibl, Des Malers Küche in Aibling 1510 M., Feuerbach, Damenporträt 1800 M., Thoma, ein deutsches Lied 1820 M., Thoma, Der Kampf 1670 M., Brangwyn, würfelnde Ziegenhirten 1800 M., v. Uhde, der junge Tobias 1300 M., Hans Canon, Mittagsrast 1200 M., Courtaens, Landschaft mit Wasser 1100 M., Lenbach, Selbstbildnis 1000 M., Klinger, die Meerfrau 800 M., Meunier, Ponton 800 M., Marr, Soldateneinzug aus der Zeit Frundsberg's 1100 M., Fowler, Frühlingserwachen 1300 M., Rabes, Allee bei Kairo 800 M., Menzel, Kirche in Friedrichsroda 200 M., Menzel, Studienkopf einer Dame 640 M., Menzel, Studien zum Italienisch Lernen 665 M., Liebermann, die Spinnerinnen 780 M., Teutw. Schmittson, Scheuende Pferde 1050 M., J. B. C. Corot, Landschaft 525 M., Eugen Bracht, aus Sevilla 700 M., Fabre du Faur, Marokkanischer Reiterzug 645 M. und Piglhein, Allegro 310 M. -r-

Inhalt: Pariser Brief. Von K. E. Schmidt. — Dettmann und Jernberg nach Königsberg berufen; Frankfurt a. M., L. Bode 70 Jahr; Basel, H. A. Schmid berufen. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Berlin, Resolution des Kunsthist. Kongress; Düsseldorf, Denkmalpflege. — Berlin, Sammlung Koenig's; Bremen, Neubau der Kunsthalle. — München, Künstlerhausverein; Wien, Segantinimonographie; Darmstadt, Ausstellung der Pariser Ankäufe. — Berlin, Auktion bei Lepke. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Og. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 21. 11. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUE BILDERBESTIMMUNGEN IN DER BRÜSSELER GEMÄLDEGALERIE

Ein kritischer Versuch.

Während eines langen Studienaufenthaltes in Brüssel habe ich Gelegenheit gehabt, diese Sammlung, welche, wenn man dem Katalog des Herrn E. Fétis trauen darf, die problemreichste in der Welt sein dürfte, eingehend zu studieren. Die Ergebnisse meiner Studien habe ich in einer grösseren Arbeit niedergelegt, die Deutsch oder Französisch erscheinen wird. Nachfolgende Notizen enthalten als kurzer Auszug derselben einige Vorschläge zu neuen Bilderbestimmungen. Die Wichtigkeit des Gegenstandes, sowie der Umstand, dass zur Zeit ein neuer Katalog in Vorbereitung ist, haben mich veranlasst, schon jetzt die meiner Ansicht nach wichtigsten Resultate zur Kenntnis zu bringen. Ich beginne mit den altdeutschen Meistern.

Die Kölnische Malerschule. Dieser Schule wird kein Bild in der Galerie zugeschrieben; selbst ein Hauptwerk des Sippenmeisters: der Kalvarienberg, Nr. 126, wird nicht als solches erkannt.

Der Kölnischen Schule schreibe ich folgende Werke zu:

Nr. 106: Messe des hl. Gregor, Ecole Flamande genannt. Sicheres Werk des Severinmeisters. Den imponierenden Rundbau des Hintergrundes hat der Meister einem der Flügel des jetzt in München, früher in St. Colombo zu Köln sich befindenden Triptychons von Rogier van der Weyden entnommen.

Nr. 140: Thronende Maria mit weiblichen Heiligen. Ecole Allemande genannt. Vermutungsweise wage ich dies anmutige Gemälde demselben Meister als sehr frühes, von Memling beeinflusstes Jugendwerk zuzuschreiben.

Nr. 105: Ecole Flamande genannt. Triptychon mit der Anbetung der Hirten im Hauptfelde. Dies bedeutende Altarwerk gehört meiner Ansicht nach dem Meister der Verherrlichung Maria's[1].

Nr. 130: Ecole Allemande genannt. Die Kreuzigung. Dem Meister des Marienlebens nahestehend.

Nr. 127 u. 128: Ecole Allemande genannt. Geisselung und Himmelfahrt Christi. Mit dem Meister der Lyversberger Passion verwandt, doch kaum von seiner Hand. (Vergl. den Katalog.)

Meister von Flemalle. Mit diesem Meister wird kein Bild in Beziehung gebracht. Ausser den beiden auf Wappenschildern gemalten Porträts befindet sich noch eine auch von v. Tschudi erwähnte Dreieinigkeit (Nr. 178 Ecole Allemande genannt), Kopie späterer Hand von der im Löwener Stadthaus in schlechter Erhaltung sich befindenden Variation seiner Dreifaltigkeit in der Ermitage (vergl. Tschudi).

Deutliche Anklänge an den Meister begegnen uns in einigen Tafeln der Rogier van der Weyden zugeschriebenen Suite von Gemälden Nr. 41—62.

Jacob Cornelisz von Amsterdam.

Nr. 108 A: Männliches Bildnis.

Nr. 107 u. 108: Flügel eines Altarbildes.

Ohne Nr.: Das sogenannte d'Oultremont'sche Altarwerk.

Diese Gemälde nebst noch einer ganzen Reihe[1]) wurde jüngst von mehreren Forschern dem Jan Mostaert zugeschrieben. In einem Artikel in L'Independance Belge, der während meines Studienaufenthaltes in Brüssel erschien, wies J. A. Wauters nach,

1) Als Hauptwerk desselben Meisters muss ich das grosse Altarwerk mit der Verkündigung im Museo Poldi-Pezzoli bezeichnen. Hierüber werde ich Näheres in der italienischen Kunstzeitschrift: L'Arte veröffentlichen.

1) Ausser den von Glück in der Zeitschrift für bildende Kunst 1896 erwähnten neun Gemälden gehören hierzu das obengenannte Altarwerk und ein Bildnis im Louvre, ferner die von Wauters genannten, von mir nicht verificierten Gemälde: Bildnis im Magazin der Kopenhagener Galerie, hl. Familie der Kölner Galerie Nr. 106 und Augustus mit der Sibylle, Antwerpener Galerie Nr. 557; schliesslich nennt noch Friedländer ein Bildchen in der Londoner Nationalgalerie mit Engeln, die das Haupt des Täufers klagend umfliegen, eine Kreuzigung, im Londoner Kunsthandel, mehrere Ecce homo sowie einen Flügelaltar in der Galerie Wesendonck. Im ganzen gegen 20 Werke.

dass folgender Passus bei Carel van Mander genau auf das d'Oultremont'sche Altarwerk passt:

»Dans la ,Vieille eglise' (Oud Kerck) d'Amsterdam, il y avait de lui un beau tableau d'autel représentant la Descente de Croix, peinture remarquable et soigneusement executée. On y voyat une Madeleine agenouillée près d'un linceul posé a terre avec de nombreux plis et cassures, le tout d'après nature, selon la coutume constante adoptée par l'artiste pour ses draperies.« (Ed. Hymans.)

Die Beziehung auf das Altarwerk ist kaum zu bezweifeln. Schlagend wirkt besonders die ausführliche Beschreibung des im Altarwerke sehr hervortretenden Leichentuches. Er schreibt also dies Triptychon sowie die anderen stilistisch zusammenhängenden Gemälde dem Jacob Cornelisz zu. Stilvergleichungen, die man bei Wauters vermisst, haben mich zu demselben Resultate geführt. Auf die Übereinstimmung der Gesichtstypen, des Kolorits, der Faltenlage, der Dekorationsweise etc. kann ich hier nicht im einzelnen eingehen. Ich möchte nur auf die Gestalt der Gottesmutter hinweisen, die in ihrer ungewöhnlichen Stellung: knieend mit eingezogenen Beinen und mit im Schmerz zusammengeflochtenen Händen ganz so auf einem mit dem Monogramm versehenen Holzschnitte (Brüsseler Kabinett), sowie auf einer in Dresden, zuerst von Scheibler nachgewiesenen Federzeichnung des Meisters vorkommt[1]). Auch bitte ich die Typen und die Faltenlage mit den in der Nieuvezyd'schen Kapelle in Amsterdam aufgefundenen Fragmenten von Wandgemälden zu vergleichen. (Abbildungen in Oud Holland 1895.) Meiner Ansicht nach ist die ganze Reihe von Gemälden einer noch nicht erkannten Frühperiode des Meisters zuzuweisen.

Nr. 47: Schule van Orley genannt. Thronende Maria. Wahrscheinlich spätes Altarwerk unseres Meisters.

Hendrik Bles. Ausser den ihm in der Galerie zugeschriebenen Gemälden: die Predigt Johannes' und die Versuchung des hl. Antonius möchte ich ihm und seiner Werkstatt noch folgende Werke zuschreiben: Das grosse Triptychon Nr. 78, die kleineren Nr. 119 und 91. Diese der Ecole Flamande zugeschriebenen Altarwerke zeigen alle im Hauptfelde die Anbetung der Könige. Das erste dürfte als eigenhändiges Werk, das zweite als nicht ganz eigenhändig, das dritte als Werkstattbild bezeichnet werden[2]).

Nr. 119: Mabuse genannt. Triptychon. Mittelbild: Christus bei dem Pharisäer. Flügel: Auferweckung des Lazarus und Himmelfahrt Magdalena's. Nach Vergleichung mit den oben erwähnten und mit anderen Werken gehört dies hochinteressante Altarwerk keinem anderen als dem Bles. Scheibler hat ihm das Bild zugeschrieben, doch ohne Zustimmung. Ich muss mich jedoch seiner Meinung anschliessen.

Meister der Himmelfahrt Maria's. Die beiden Altarwerke, die Himmelfahrt Maria's darstellend (Nr. 70 und 71, Ecole Flamande genannt), gehören diesem Meister und sind nicht, wie Fétis meint, von zwei verschiedenen Händen. Demselben Meister oder seiner Schule dürften die Stifterbildnisse Nr. 65 und 66 gehören.

Meister der Virgo Deipara (sogenannter Jan Mostaert.) Diesem Meister, dem irrtümlich zwei gleich zu erwähnende Altarflügel zugeschrieben sind, gehören in Wirklichkeit die beiden grossen Tafeln: Nr. 115: eine Stifterfamilie mit dem Porträt der Heiligen Georg und Barbara und Nr. 114: Maria als Schmerzensmutter darstellend[1]). Die Komposition der Nr. 185 ist dem Dreiheiligenbilde Memling's in Brügge entnommen, was schon beweisen dürfte, dass der Autor nicht der von v. Mander hochgepriesene Mostaert sein kann. Die kleine Anbetung der Könige Nr. 20, Jan van Eyck zugeschrieben, ist auch mit Mostaert in Verbindung gebracht worden, steht aber seinem Lehrer Gerhard David jedenfalls näher.

Barend van Orley. Diesem in Brüssel thätigen Meister werden in der Brüsseler Galerie verhältnismässig wenige und bis vor kurzem noch wenigere Werke zugeschrieben. Die Gemälde, die ihm, seiner Werkstatt und seiner Schule gehören, beschränken sich jedoch nicht auf die im Katalog erwähnten. Ihm gehören noch:

Nr. 102—104: Ecole Flamande genannt, Heiligendarstellung auf sechs Schmaltafeln.

Nr. 30: Lambert Lombard genannt, »Les Calamités humaines«. Zwei Hochtafeln, jetzt ein Diptychon bildend.

Nr. 98: Grosses Triptychon, mit der Kreuzabnahme als Mittelbild, Verrat Judas' und Auferstehung auf den Flügeln.

Nr. 124: Inconnu genannt. Porträtbild eines Greises[2]).

Die breiten Gesichtsformen mit den aufgestülpten Nasen, die stürmischen Bewegungen, die Faltenlage, das Kolorit an den Altarwerken, die unverkennbare Technik des Meisters im Porträt zeigen, dass wir es hier mit Orley'schen Schöpfungen zu thun haben. In die Einflusssphäre van Orley's gehören noch folgende Werke:

Nr. 112: Ecole Flamande genannt. Grosses Triptychon mit einem Mirakel des hl. Antonius als Mittelbild.

Nr. 54: Jan Swart irrtümlich genannt. Triptychon mit der Anbetung der Könige auf der Haupttafel.

Nr. 78: Ecole Flamande genannt. Anbetung der Hirten.

Nr. 25: Jacob Grimmer irrtümlich zugeschrieben. Legenden des hl. Eustachius.

Jan und Cornelisz van Coninxlo. Dem Jan van Coninxlo sind »Nachkommenschaft der hl. Anna« (Nr. 7), »Geburt und Tod des hl. Nicolas« (Nr. 8

1) Die Frauen an des Heilands Kreuz.

2) Die Anbetung der Könige war eine Spezialität Bles'. Auch das grosse Triptychon in der Brera Nr. 435, Scuola Tedeschi genannt, gehört ihm, und die kleine, schwache Anbetung Nr. 386 seiner Schule.

1) Einmal Vorder- und Rückseite desselben Altarbildes.

2) Das sehr bedeutende Doppelbildnis eines alten Mannes und seiner Frau, das vor kurzem in die Nationalgalerie zu London gekommen ist, gehört meiner Ansicht nach auch dem van Orley. Es wird Flemish School genannt (Nr. 1689).

und 9), »die Hochzeit zu Cana« (Nr. 11), »Jesus unter den Schriftgelehrten« (Nr. 12) zugeschrieben. Von diesen ist das erste Bild mit dem Namen und Datum 1546 bezeichnet, das dritte nur mit dem Namen. Dem Meister möchte ich noch folgende Bilder zuschreiben.

Nr. 84: Ecole Flamande genannt. Sacre d'un évêque. Besonders schlagend ist die Übereinstimmung mit den beiden Bildern Nr. 8 und 9. Dies Gemälde sowohl, wie die vier im Katalog angeführten, zeigen das nämliche Stilgepräge, gehören also wahrscheinlich in dieselbe Spätperiode des Meisters um 1546[1]).

Nr. 39 D: Jan Mostaert zugeschrieben. Zwei Altarflügel mit Legenden aus dem Leben des hl. Benedikt. Die Ähnlichkeit der Kopftypen, die Übereinstimmung in den Formen der massigen und kräftigen Hände, in der Form der eigentümlich gebildeten Ohren und des vollen dicken Mundes deuten mit Wahrscheinlichkeit auf denselben Autor. Nach der Naivität der Darstellung dürften die Bilder seiner Frühperiode gehören[2]).

Das Triptychon Nr. 80, gleichfalls mit Legenden aus dem Leben des hl. Benedikt (Ecole Flamande genannt) ist von einem Nachahmer Jan's gemalt.

Dem *Cornelisz van Coninxlo* wird im Katalog das Bildchen Nr. 12: die Familie der hl. Jungfrau zuerkannt.

Ihm gehört auch Nr. 118, Ecole Flamande genannt. Feines Bildchen mit Maria und zwei weiblichen Heiligen von reicher Architektur.

Ferner sind noch folgende Gemälde richtiger zu bestimmen:

Nr. 3 E: Martyrium des hl. Sebastian. Nicht von Bouts, anerkanntes Werk Memling's.

Nr. 3 F: Das hl. Abendmahl. Nicht Bouts, geht aber auf sein Abendmahl in St. Pierre zu Louvain zurück.

Nr. 4: Pieter Breughel genannt. Kindermord. Kopie nach dem Original in der kaiserl. Galerie zu Wien.

Nr. 27: Holbein der Jüngere genannt. Porträt des Thomas Morus (?). Französisch. Vielleicht von Corneille de Lyon.

Nr. 28: Jan Joest genannt. Heilige Familie. Anerkanntes Bild von dem Meister des Todes Mariä.

Nr. 28 A: Lucas van Leyden genannt. La danse de la Madeleine. Nach dem Kupferstich.

Nr. 29: Lambert Lombard genannt. Das hl. Abendmahl, 1531. Wahrscheinlich von Pierre Cock van Alost.

Nr. 31: Triptychon mit den Stifterbildnissen des Franz Sforza und seiner Familie. Nicht mit Recht Memling genannt. Doch nach den im Altarwerke hervortretenden Memling'schen Zügen neben geschichtlichen Gründen ist eine gewisse Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass wir hier eine Gesamtarbeit von Rogier van der Weyden und seinem Gehilfen, dem »Hayne, jone peintre« vor uns haben.

Nr. 36: Schule Memling genannt. Heilige Familie. Schon von Scheibler Hugo van der Goes zugeschrieben.

Nr. 48: Pietà. Von einem dem Quentin Massys nahestehenden Künstler, doch nicht von diesem selbst, wie behauptet worden ist. Das Bild wird Jan Patenier, der freilich dem Massys nicht fern steht, zugeschrieben.

Nr. 49: Schongauer genannt. Ecce Homo. Nach dem Kupferstich.

Nr. 50: Schongauer genannt. Erinnert an die Art Bouts'.

Nr. 56: Rogier van der Weyden genannt. Weinende Frau. Kopie nach einer Figur in der Kreuzabnahme zu Escurial.

Nr. 69: Kreuzabnahme. Ecole Flamande genannt. Nicht Ouwater, wie Bayersdorfer nach Franz Dülberg gemeint haben soll, sondern wahrscheinlich von Petrus Christus, wie schon von Bode angenommen.

Nr. 75: Maria mit dem Kinde. Ecole Flamande genannt. Das Bild geht als Schulbild auf denselben Meister zurück, der die Thronende Maria, Nr. 21, Schule van Eyck genannt, geschaffen hat.

Nr. 82: Ecole Flamande genannt. Triptychon. Haupttafel: Kreuzigung, Flügel: Stifterfamilien. In den grossartigen Berglandschaften der Hintergründe glaube ich die Hand L. Valchenborgh's zu erkennen. Vielleicht hat er auch das Figürliche gemalt, wenn auch Andachtsbilder seiner Hand nicht bekannt sind.

Nr. 121: Ecole Flamande genannt. Frauenporträt. Steht Martin de Vos am nächsten.

Nr. 131: Ecole Allemande genannt. Anbetung der Hirten. Alte Kopie nach dem Gemälde von Hieronymus Bosch in der Kölner Galerie.

Nr. 139: Porträt Ludwig II., König von Ungarn. Ecole Allemande genannt. Wahrscheinlich französisch. Schule Clouet.

Nr. 356: Anthonis Mor. Porträt des Herzogs von Alba. Dürfte in der That von Mor sein und nicht von Guillaume Key, dessen Name mit dem Bildnis in Verbindung gebracht worden ist. Das Porträt von Key befindet sich aller Wahrscheinlichkeit nach bei der Herzogin von Alba in Madrid[1]).

Nr. 369: Adam van Noort genannt. Christus mit den kleinen Kindern. Vielmehr von dem Vater Lambert van Noort.

Nr. 518: Männliches Porträt. Ecole Allemande genannt. Mit grosser Wahrscheinlichkeit Josse van Cleve dem Jüngeren zuzuschreiben.

Nicht bloss die überaus sprechenden, energisch bewegten Hände[2]), auch die ganze Behandlung des Bildnisses deutet auf ihn. Es hat eine unverkennbare

1) Unser Jan van Coninxlo (er ist nicht der einzige dieses Namens) ist nach dem belgischen Archivar A. Pinchart 1489 geboren.

2) Dagegen streitet scheinbar das Datum 1552, welches nach Fetis auf einer der ganz verdorbenen Darstellungen auf der Rückseite der Flügel sich befindet. Diese sind jedoch viel später und soweit ich urteilen konnte, von einer anderen Hand gemalt.

1) Siehe Carel de Mander. Ed. Hymans, II 355 Appendice.

2) Bildnisse anderer Künstler zeigen auch bewegte Hände, z. B. die Dierck Jacobzs, aber nicht auf diese Weise.

Familienähnlichkeit mit den Porträts, die Justi in seinem Aufsatze reproduziert hat[1]). Auch die Tracht ist genau dieselbe. Wichtig durch das Datum 1557. Denn wenn das Bildnis von ihm ist, kann der »sotto Cleve« nicht 1554 im Wahnsinn gestorben sein.

Ohne Nr. La Madeleine. Nicht Meister der weiblichen Halbfiguren.

Ohne Nr. Koffermans genannt. Weibliches Porträt. Zeigt keinerlei Analogie mit dem bezeichneten Bildchen in der Sammlung Carrand zu Florenz. Es giebt aber vielleicht für diese Zuschreibung eine mir unbekannte Begründung.

Ohne Nr. Brustbilder des Maximilian II. und Anna von Österreich als Kinder. Ecole Allemande genannt. Wiederholungen der Bildnisse von Jacob Seisenegger im Mauritshuis. *EMIL JACOBSEN.*

BÜCHERSCHAU

J. Strzygowski: *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna.* Mit 40 Lichtdrucktafeln u. 3 Abb. im Texte (Byzantinisches Archiv, H. 2). Leipzig, B. G. Teubner, 1899. 130 S. 8°. 12 M.

Wieder hat der um die byzantinische Kunstgeschichte hochverdiente Grazer Gelehrte die schon stattliche Reihe seiner archäologischen Arbeiten mit einer neuen bereichert, welche sich würdig an die Seite ihrer Vorgänger stellt. Seitdem in eingeweihten Kreisen bekannt wurde, dass Strzygowski in Smyrna einen illustrierten griechischen Physiologus gefunden, wurden nähere Mitteilungen darüber mit leicht erklärlicher Spannung erwartet. Sind nämlich griechische Physiologus-Handschriften überhaupt verhältnismässig selten, so ist eine illustrierte Abschrift aus mittelbyzantinischer Zeit ein Unikum, dessen Interesse die grosse Bedeutung des wunderlichen Buches für die mittelalterliche Kunst des Abendlandes noch wesentlich erhöht. Dem Physiologus schliessen sich aber im Smyrna-Kodex andere kleinere Traktate verwandter Art an, vor allem eine ebenfalls reich illustrierte, obgleich im Texte stark verkürzte Abschrift der um die Jahre 547–549 von Kosmas dem Indienfahrer verfassten »christlichen Ortskunde«. Die Handschrift stammt aus der Spätzeit des 11. Jahrhunderts. Erwägt man noch, dass der Verf. ausserdem einen etwas jüngeren, mit nicht weniger als 395 Miniaturen geschmückten Oktateuch derselben Bibliothek, der Εὐαγγελικὴ σχολή in Smyrna, bespricht, so wird man mit Dankbarkeit die Fülle des wertvollen Materiales anerkennen, welche Strzygowski in seinem neuen Buche darbietet. Er begnügt sich jedoch nicht damit. Von den einzelnen Denkmälern ausgehend, bespricht er, seiner Gewohnheit gemäss, die Probleme der byzantinischen Kunstgeschichte, so weit jene ihm dazu Anlass geben.

»Der Physiologus«, sagt *Lauchert* in seiner *Geschichte des Physiologus*, »ist eine populär theologische Schrift (vielleicht zu Unterrichtszwecken bestimmt), welche in allegorischer Anlehnung an Tiereigenschaften die wichtigsten Sätze der christlichen Glaubenslehre zum Ausdruck bringt, und andere Tiereigenschaften als nachzuahmende oder abschreckende Beispiele den Menschen für ihren Lebenswandel mahnend und belehrend vorhält.« Durch den Hang zum Wunderbaren, durch die religiös-moralische Tendenz und die sinnbildliche Absicht, welche es der Schöpfung unterlegt, entsprach das Buch genau der Auffassung des Mittelalters und gewann dadurch eine überaus weite Verbreitung — in Übersetzungen von Äthiopien bis zu Island — und die grösste Beliebtheit, besonders im Abendlande. Jedoch ist es nicht ein Produkt dieses Zeitalters. Die Anfänge des Physiologus gehen bis auf die ersten christlichen Jahrhunderte zurück und als sein Ursprungsort wird nunmehr ziemlich einstimmig Alexandria bezeichnet. Hier war die theologisch-allegorische Spekulation zu Hause, hier bemächtigte sie sich der phantastischen Tierwelt, welche seit uralten Zeiten im Oriente ihre Heimat hatte.

Der Aufstellung des Physiologus entspricht in dem Smyrna-Kodex die Verteilung der Bilder. Zu jedem Kapitel gehören nämlich zwei Miniaturen: eine welche das Tier und seine Eigenschaften vorführt, also die eigentliche Tierfabel behandelt, und eine zweite, welche die sinnbildliche Ausdeutung, die Moral der Fabel in ein Bild fasst. Auf diese Weise bekommen wir eine für die moderne Auffassung sehr befremdende Zusammenstellung von Figurdarstellungen mit Tierbildern, z. B. von der Verkündigung Mariä mit dem Löwen, welcher mit dem Schweife seine Spuren verwischt, oder mit dem Einhorn, welches nur durch eine reine Jungfrau gefangen werden kann, von der Geburt Christi mit dem Geier, von seiner Verklärung mit der Turteltaube, von den klugen und thörichten Jungfrauen mit der Ameise u. s. w.

Der illustrierte Physiologus giebt uns also ein Beispiel der mittelalterlichen Typologie, welche wir in der mittelbyzantinischen Kunst vor allem aus den illustrierten Psalterhandschriften kennen. Jedoch liegt darin ein bezeichnender Unterschied, dass die typologische Zusammenstellung schon im Texte des Physiologus fertig vorliegt, während die Anbringung von neutestamentlichen Scenen als Illustrationen zu prophetisch aufgefassten Psalmstellen auf keine Weise im Texte des Psalters begründet ist. Die Ähnlichkeit der Physiologus- und der Psalmbilder tritt aber auch in Wortillustrationen und in allerlei Ideen aus dem mönchischen Vorstellungskreise zu Tage. Die Annahme des Verfassers, dass dieser Teil der Physiologusminiaturen gleichzeitig — d. h. kurz nach der Beendigung des Bilderstreites — und von denselben Händen geschaffen wurde wie die Psalterillustrationen, erscheint somit als ziemlich gut begründet. Denn nichts berechtigt uns, die Smyrna-Handschrift in der künstlerischen Ausschmückung mehr als in dem Texte für eine Originalschöpfung anzusehen. Im Gegenteil bezeichnen verschiedene Umstände sie unzweideutig als eine recht gedankenlos gemachte Kopie.

Ebenso anziehend ist die weitere Annahme des Verfassers, dass die Tierbilder und die eigentlichen Fabelillustrationen der Erfindung nach noch älter, d. h. eine Schöpfung der frühbyzantinischen Zeit seien. Hat man doch aus dieser frühen Epoche eine analoge Erscheinung in den Tierbildern des Kosmas, von dessen Ortskunde wir noch heutzutage in der vatikanischen Bibliothek eine aus dem 6. Jahrhundert stammende illustrierte Abschrift besitzen.

Jedoch scheint mir diese Scheidung der beiden Illustrationsgruppen der Entstehungszeit nach zu schematisch, um recht überzeugend zu sein. Wie oft hat nicht schon eine erweiterte Kenntnis des geschichtlichen Verlaufes unsere theoretischen Konstruktionen gänzlich umgeworfen oder wesentlich korrigiert! Der starke Drang Strzygowski's den historischen Problemen auf den Grund zu kommen, hat ihn oft auf diesen Weg geführt. So anerkennenswert sein Streben auch ist und so sehr er auch damit die Forschung gefördert hat, so zeigt es jedoch in vielen Fällen, wie wenig wir in der That noch verschiedene Phasen der byzantinischen Kunstentwickelung kennen.

1) Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XVI.

Bei dem gänzlichen Fehlen von Physiologusbildern aus der vorikonoklastischen Zeit steht, scheint es, nur eine Möglichkeit zur Erforschung ihrer Ursprungsgeschichte noch offen, nämlich ein Vergleich der Smyrna-Handschrift mit den ältesten abendländischen Physiologus-Illustrationen. Leider hat der Verfasser diesen Ausweg »mit Absicht beiseite gelassen, schon aus dem Grunde, um den griechischen Physiologus möglichst rein für sich sprechen zu lassen.« Jedoch hätte ein solcher Vergleich, auch wenn er, wie fast vorauszusehen ist, nicht zu dem erwünschten Ziele führen sollte, jedenfalls dazu gedient, die Eigenart der byzantinischen und der abendländischen Physiologus-Illustration gegenseitig aufzuklären.

Der illustrierte Kosmas bietet manche Abweichungen von den drei früher bekannten, illustrierten Abschriften der »christlichen Ortskunde«. Die »mönchisch-theologische« Richtung des Illustrators bezeugt sich auch hier, in der Weise nämlich, wie er die Vorstellungen des alten Indienfahrers, ohne Veranlassung im Texte, mit der allerheiligsten Jungfrau in Verbindung setzt. Strzygowski erklärt diese ganz eigentümliche Tendenz, ohne Zweifel richtig, mit »der seit dem Bildersturm immer mehr überwuchernden Marienverehrung, wie wir sie auf dem Gebiete der Kunst auch in den Psaltern und insbesondere in den Homilien des Mönches Jakob vorfinden.«

In künstlerischer Hinsicht ist die Handschrift keine über das Mittelmass der byzantinischen Miniaturen des 11. Jahrhunderts hinaufragende Leistung und im Stile sind die Bilder so echt byzantinisch, dass es auffallend ist, dass der Verf., zwar nur vermutungsweise, das weit im mohammedanischen Gebiet liegende Sinai-Kloster als den Entstehungsort bezeichnet. Hat nicht die byzantinische Kunstforschung bis jetzt allzu einseitig nur die ikonographischen Fragen ins Auge gefasst?

Interessant ist auch der Oktateuch, den der Verfasser verhältnismässig kurz in einem Anhange behandelt. Früher waren drei unter sich und mit dem Smyrna-Kodex inhaltlich nahe verwandte illustrierte Oktateuche bekannt. Sie bieten uns einen überaus langen und vollständigen Cyklus von alttestamentlichen Bildern, wie kaum ein zweiter in der gesamten Kunst des früheren Mittelalters. Ein eigentümliches Interesse bekommt der Cyklus dadurch, dass hier vereinzelt Bilder aus dem Kosmas auftreten, vor allem aber dadurch, dass die Bilderreihe der berühmten vatikanischen »Josuarolle« aus dem 6. Jahrhundert Aufnahme gefunden hat. Wir können sogar aus diesen späten Wiederholungen den Anfang und das Ende der Bilderfolge, welche in der Rolle fehlen, wieder herstellen.

In der Zeitschrift »L'Arte« hatte *Graeven* 1898 die zwei in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrten Oktateuche mit der Rolle verglichen und dabei festgestellt, dass die spätere derselben treuer als die ältere sich dem ursprünglichen Originale anschliesst, welches wieder nicht mit der vatikanischen Rolle identisch sein kann.

Durch Heranziehung eines Fragmentes im Kloster Vatopedi auf dem Athos und der von ihm selbst gefundenen Handschrift ist Strzygowski im stande, die Ergebnisse Graevens zu bestätigen und das Verhältnis aller vier späteren Josuacyklen unter einander, zu der vatikanischen Rolle und zu dem geforderten Urbilde festzustellen. Das letztere muss der Antike sehr nahe gestanden haben. Graeven verlegt es nach Ägypten, Strzygowski in den »syro-ägyptischen« Kunstkreis.

Eine Frage, die weder Graeven noch Strzygowski berührt, ist die, wann die vollständige Bilderredaktion zum Oktateuch entstanden ist, und ob, ausser den Kosmasbildern und dem Josuacyklus, noch weiteres Lehngut aus der frühbyzantinischen Kunst sich dort nachweisen lässt. Zwar zeigt sie wenig oder gar keine Ähnlichkeit mit der Cotton-Bibel und der Wiener Genesis. *J. J. Tikkanen.*

NEKROLOGE

Paris. Hier starb Ende März der berühmte Maler *Jean Charles Cazin* im Alter von 60 Jahren. Seine bekanntesten Bilder sind »Die Flucht nach Ägypten« und »Hagar und Ismael« (letzteres im Luxemburg-Museum). □

PERSONALIEN

Berlin. Der Bildhauer *Heinrich Pohlmann* hierselbst, Schöpfer des Windthorst-Denkmals in Meppen, der Geibelbüste in der Nationalgalerie und der Kalkreuthbüste im Zeughaus, ist zum *Professor* ernannt worden. -r-

WETTBEWERBE

Bremen. Der vom Verein Lüder von Bentheim ausgeschriebene Wettbewerb zur Erlangung mustergültiger Fassaden für die Bremische Altstadt hat einen über Erwarten guten Erfolg gehabt. Etwa achtzig Entwürfe, zum Teil von den namhaftesten deutschen Architekten stammend, sind eingegangen und haben in der oberen Rathaushalle eine würdige Aufstellung gefunden. Für den Wettbewerb waren drei Gruppen von je vier Fassaden vorgeschrieben, indem für jede Gruppe vier Preise ausgesetzt waren. Das Preisgericht, bestehend aus den Herren Baurat Hehl-Charlottenburg, Professor Dr. Haupt-Hannover, Senator Dr. Pauli-Bremen, Dr. Wiegandt-Bremen, Architekt Poppe-Bremen, hat seines Amtes gewaltet. In der Gruppe A erhielten Preise: *Diedr. Laley*-Charlottenburg (I), *Erdmann* und *Spindler*-Berlin (II), *Wesnigk*-Verden (III), *Fastje* und *Schaumann*-Hannover (IV). In der Gruppe B: *Ostendorf*-Düsseldorf (I), *Erdmann* und *Spindler*-Berlin (II), *Brantski*-Köln (III), *Schädtler* und *Müller*-Hannover (IV). In der Gruppe C: *Reimer* und *Körte*-Berlin (I), *Wiggert*-Breslau (II), *Erdmann* und *Spindler*-Berlin (III), *Schädtler* und *Müller*-Hannover (IV). Ausserdem wurden zwanzig Entwürfe vom Verein angekauft. Die ungewöhnlich lebhafte Teilnahme der ganzen Bevölkerung lässt einen guten Erfolg des Unternehmens erwarten. Ein Sammelwerk, das auf 200 Tafeln eine Auswahl der besten Entwürfe umfassen wird, erscheint im Laufe des Sommers in Leipzig unter dem Titel: Bremens Altstadt. Neue Fassaden.

Dresden. In dem am 15. Februar abgelaufenem *Wettbewerbe um das neue Rathaus* ist die Entscheidung wie folgt getroffen: Ausgeschrieben waren ein erster Preis von 10000 M., zwei zweite von je 6000 M. und zwei dritte Preise von je 3000 M. Dem Preisgericht war das Recht vorbehalten, den Gesamtbetrag von 28000 M. anders zu verteilen. Von diesem Rechte haben die Preisrichter Gebrauch gemacht, da keine so hervorragende Arbeit vorliegt, dass sie den ersten Preis verdient hätte. Es wurden vielmehr drei gleichwertige erste Preise von je 7000 M. zuerkannt Friedrich Ostendorf in Düsseldorf, Regierungsbauführer Franz Wendt, Berlin und Lossow und Viehweger in Dresden; ein zweiter Preis von 4000 M. dem Architekten Alfred Hauschild in Dresden, ein dritter von 3000 M. Johannes Reichel und Heinrich Kühn in Leipzig. Zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe vom Architekten Karl Grosser in Breslau und vom Architekten Karl Roth in Mannheim. Der gotische Stil war ausgeschlossen. Sechs von den genannten Entwürfen sind in deutscher Renaissance gehalten, der von Alfred Hauschild im Dresdener Barockstil. Unter den Preisrichtern waren: Ludwig Hofmann in Berlin, Gabriel Seidl in München, Wallot und Weissbach in Dresden. -r-

Wien. Das Österreichische Museum veranstaltet eine *Preisausschreibung* für Entwürfe kunstgewerblicher Gegenstände. An der Konkurrenz können sich nur Künstler oder Kunstgewerbetreibende beteiligen, welche die österreichische Staatsangehörigkeit besitzen oder in einem der im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder ansässig sind. Die Konkurrenzarbeiten müssen bis längstens 31. Dezember 1901 an die Direktion des Österreichischen Museums gelangen. Die Preisaufgaben sind nachstehende: 1. Speisezimmer-Einrichtung für sechs Personen, für eine Familie aus dem mittleren Bürgerstande (nur in ausgeführtem Zustand zulässig). Verkaufspreis der Einrichtung 600 bis 700 Kronen. Erster Preis 2000 Kronen, zweiter Preis 800 Kronen. 2. Schreibzimmer- oder Bureau-Einrichtung (nur in ausgeführtem Zustand zulässig). Verkaufspreis 400 Kronen. Erster Preis 1200 Kronen, zweiter Preis 600 Kronen. Jeder Konkurrent verpflichtet sich in beiden Fällen eventuell mindestens 50 Einrichtungen binnen Jahresfrist als Nachbestellung zum angeführten Maximalpreise auszuführen. 3. Ehrenpreise für Rennen und Preisreiten (vollkommen ausgeführte Modelle). Erster Preis 1200 Kronen, zweiter Preis 800 Kronen, dritter Preis 500 Kronen. 4. Ehrenpreise für Schützen (vollkommen ausgeführte Modelle). Erster Preis 1200 Kronen, zweiter Preis 800 Kronen, dritter Preis 500 Kronen. Die Modelle für die Preisaufgaben 3 und 4 müssen sich zur Ausführung in Metall eignen. Das Programm dieser Preisausschreibung ist im Österreichischen Museum erhältlich und wird auf Wunsch zugesendet. ⁂

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Venedig. Aufdeckung der Fresken in der Kirche St. Stephano. Noch interessanter als die in der Frarikirche entdeckten Fresken sind diejenigen, mit deren Blosslegung man jüngst in der Kirche di Santo Stefano begonnen hat. — Dieser prächtige Kirchenraum mit seiner schönen gewölbten Holzdecke hat im Laufe der Zeiten die beklagenswertesten Verunstaltungen erfahren, was übrigens von den meisten gotischen Kirchen Venedigs gesagt werden muss.

Die Spitzbogenfenster wurden stets vermauert, um den Altarungetümen Platz zu schaffen, welche aber ihrer Altarbilder wegen Licht brauchten. So entstanden die hoch im Mittelschiff angebrachten abscheulichen Halbkreisfenster mit dazwischengesetzten Pfosten. Die sämtlichen Kirchenwände wurden dann meist weiss getüncht. — Glücklicherweise ist in St. Stefano die Portalwand nicht vermauert worden: Hier an dieser inneren Wand wurde zunächst die ornamentale Schmuckumgebung des grossen Rundfensters sowie der beiden seitlichen Spitzbogenfenster freigelegt, welche die ganze Pracht, den ganzen Zauber spätgotischer Bemalung zeigt. Besonders schön aber ist die ornamentale Umrahmung der grossen Spitzbogen des Mittelschiffes. Von dem, diese Bogenöffnungen umgebenden Würfelornament ausgehend, welches in seiner Vergoldung den Bogen so schön umschliesst, sprosst das schönste gotische Blattwerk, und gipfelt oben in einer Blume, aus deren Kelch die Halbfigur je eines Heiligen herauswächst. All dies fast nur im Umrisse kräftig in Braun und Grau in den Kalk schraffiert. Dieses überaus kühn gezeichnete Blattwerk hebt sich wirkungsvoll ab, von dem in Rot und Weiss gehaltenen Damenbrettmuster, welches in reichster Entwickelung die darüber befindliche ganze Wand bedeckt bis zu dem hoch oben abschliessenden Gesimse. Es ist abzuwarten, ob man im Chor eine vielleicht noch reichere Bemalung als diejenige des Langhauses entdecken wird.

Der ganze, oben beschriebene ornamentale Freskoschmuck bewegt sich genau in den Formen des Blattwerkes am Hauptportal der Kirche, welches gewiss jedem, der Venedig kennt, erinnerlich ist und welches zum Schönsten gehört, was wir in Venedig von plastischem Portalschmuck dieser Art aus der späten Gotik besitzen. *A. Wolf.*

Entdeckung eines Freskencyklus in Tolentino in Umbrien. Der Conte Luigi Manzoni, einer der wenigen Italiener, die die Geschichte und Kunst ihres Vaterlandes kennen und lieben, hat vor kurzem eine sehr merkwürdige Entdeckung gemacht, welche uns lehrt, dass wir die Kunstschätze Italiens noch immer nicht in Umfang und Reichtum ergründet haben. In Tolentino, einem umbrischen Städtchen auf der Eisenbahnlinie zwischen Macerata und Fabriano, entdeckte er in der Kirche des Patrons der Stadt, S. Catervo, einen wohlerhaltenen Freskencyklus. Die Gemälde schmücken eine Kapelle: Evangelisten und Sibyllen sind in den Feldern der Volta gemalt. An der Altarwand sieht man die Madonna mit dem Kinde thronend und zu ihrer Rechten den heiligen Catervus, der ihr ein Modell der Stadt darbietet. Zur Linken der Jungfrau sieht man die jugendlich schöne Gestalt des h. Sebastian. An der Epistelseite ist in grossen Verhältnissen die Kreuzigung dargestellt, gegenüber die Geburt Christi. Manzoni steht nicht an, diese Fresken sämtlich dem Pinturicchio zuzuschreiben. Er bereitet über den gehobenen Schatz eine Publikation vor, die man mit Spannung erwarten darf. Demselben verdienstvollen Forscher der Umbrischen Malerschule ist es ferner gelungen, in der Parochialkirche von Belforte, einem Kastell in der Nähe von Tolentino, ein herrliches Triptychon des Boccati di Camerino zu entdecken. Manzoni wird seine Entdeckungsreisen weiter über ganz Umbrien ausdehnen, und zum Glück besitzt er Wege und Mittel, das Gefundene in den meisten Fällen photographisch aufnehmen zu lassen. So dürfen wir von seinen Forschungen noch reiche Resultate erhoffen. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Venedig. »Nichts ist beständiger als der Wechsel.« Dieses Sprichwort kann gegenwärtig auf unsere Akademiegalerie angewendet werden. Nachdem es geschienen, dass nun alles nach Aufstellung des wundervollen Palmavecchio in Ordnung sei, hat uns die Direktion mit der völligen Ausräumung des bisherigen Bellinisaales überrascht. Sämtliche Bilder dieses hellsten Zimmers der Galerie sind bis auf weiteres notdürftig in der Mitte des grossen Vorsaales der Assunta aufgestellt. Man will die sämtlichen Bilder des Giovanni Bellini in einem Zimmer vereinigen und hat hierzu das kleine Zimmerchen hinter dem bisherigen Bellinisaale ausersehen. Man hat mit der Erweiterung der beiden Seitenfenster bereits begonnen, die Thür wird vergrössert und reich geschmückt werden. Man verspricht in Bälde mit den Arbeiten zu Ende zu kommen. — Mir will es scheinen, dass der Raum viel zu klein sei gegenüber der grossen Anzahl der Galeriebesucher, welche sich stets in diesem Raume zusammenfinden werden, der dann einzig und allein dem grossen Meister gewidmet sein soll. Ich weiss auch nicht, ob es nur wünschenswert ist, den Bellini so ganz allein zu haben, d. h. Gleichartiges, oft Wiederholungen, in geschlossenen Gruppen zu vereinigen. — Es wird sich ja zeigen, ob der umsichtige, rührige Direktor Sign. Cantalamessa auch diesmal recht behält. *A. Wolf.*

Berlin. Hubert von Herkomer hat seinen Verehrern eine grosse Enttäuschung bereitet. Über sein grosses, 1½ Meter hohes Emailbildnis des Kaisers war so viel geredet und geschrieben worden, dass man auf etwas ganz Ausserordentliches gefasst war. In Erinnerung an den

höchst wirkungsvollen grossen Prunkschild, den der Künstler hier im Vorjahre zeigte, durfte man auch wirklich sehr Gutes erwarten. Aber jener Schild setzte sich aus kleinen Emailbildchen zusammen, deren Fläche der Maler leicht beherrschen konnte. Hier nun hat er versucht, die ganze grosse Fläche des Kaiserbildes mit Emailfarben zu beleben. Das ist ihm nicht gut gelungen. Es ist wahrscheinlich, dass der heutige Stand der schwierigen Technik es unmöglich macht, etwas Besseres in dieser Art technisch zu leisten. Aber dann wäre es richtiger gewesen, wenn der Maler, dessen hohem künstlerischen Geist das Unzulängliche seines Wagnisses eigentlich nicht hätte zweifelhaft sein dürfen, einen Versuch dieser Art vorläufig nicht unternommen oder, wenn er es doch that, uns das Ergebnis vorenthalten hätte. Denn dem Beschauer eines Kunstwerkes ist nicht zuzumuten, dass er die Schwierigkeiten des Weges in Betracht ziehe, den der Künstler gegangen. Die Mittel zum Ziel sind ihm gleichgültig, wenn nur das Ziel erreicht ist, und, wenn das nicht der Fall ist, dann erst recht. —

Auch ganz abgesehen von der Technik, die allerdings wohl auch bei dem wenig lebenswahren Fleischton des Gesichtes eine Rolle gespielt hat, ist dies Kaiserbildnis verfehlt. Znächst sind die Verhältnisse, die Raumverteilung unbegreiflich wenig geschmackvoll. Die adlergeschmückte, hochaufragende Rückwand des Thronhimmels, vor der der Kaiser steht, sowie die Sessel mit den Krönungsinsignien — kurz, das ganze Drum und Dran, machen dieses Werk zu einer Darstellung des Thrones mit dem Kaiser und nicht, wie es doch gedacht ist: des Kaisers auf dem Thron. Die Gestalt des Monarchen, die übrigens ausserordentlich wenig lebensvoll erscheint, ist viel zu klein gehalten und weist zudem grobe und kaum verständliche Verzeichnungen auf. —

Kaum verständlich bei einem Künstler von dem Können Herkomer's, einem Können, das er auch diesmal in einigen anderen Arbeiten auf das Glänzendste dokumentiert. Da sind zunächst einige Porträts von geradezu klassischer Ruhe und Vollendung. Unter ihnen ragt das des Mr. Williams ganz besonders hervor durch die feine Auffassung und Gesamtstimmung des Tones, und wenn man diesen in dem Kostüm früherer Zeiten dargestellten Duke of Somerset daneben sieht, dann erkennt man, dass Herkomer durch das Studium anderer Meister ausserordentlich viel zu lernen vermocht hat. Bei aller Ursprünglichkeit der Begabung, die ihm eigen, hat diese etwas Schmiegsames, eine Fähigkeit, sich anzupassen an Fremdes, oder richtiger: Fremdes an sich anzupassen, die ganz erstaunlich ist. Der Maler gleicht der Biene nicht nur in Hinsicht auf seinen unermüdlichen Fleiss, sondern auch darin, dass er es versteht, aus den verschiedensten Blüten Honig zu gewinnen und zu spenden.

Und, wenn da wieder das Bild einer jungen Dame mit der unklaren Bezeichnung: Sehend seh ich nicht, nicht hörend hörte ich, als eine bei dem grossen Maler der Miss Grant, der »Dame in Weiss«, unverständliche Entgleisung bezeichnet werden muss, weil trotz mancher guten Einzelheiten Kraft und Frische vollständig fehlen, so ist dagegen das grosse Bild Herkomer's mit seinen Schülern in seinem Atelier zu Bushey ein Meisterwerk von hoher Vollendung. Jeder der vielen Dargestellten ist in Bewegung und Haltung von grösster Lebenswahrheit — nirgends zeigt sich das Geringste, was an Pose erinnern könnte. Und dann, welch eine Bewältigung der Gesamtstimmung des grossen von künstlichem Licht erhellten Raumes, durch dessen weite Fenster das dunkle Blau des nächtlichen Himmels hereinblickt. Das ist ein Stimmungsbild ersten Ranges. Trotz aller Einzelheiten, die da geschildert werden, ist alles Kleinliche vermieden und nur die grosse Gesamtwirkung angestrebt und erreicht. *P. W.*

Berlin. Die dritte *Ausstellung der Berliner Secession* welche am 1. Mai eröffnet werden soll, wird bei aller Betonung des nationalen Charakters auch das Ausland in hervorragendem Masse heranziehen. So wird eine kleine Sammlung der besten holländischen Maler zusammengestellt, und eine solche von Norwegern, unter denen Werenskiold besonders hervortritt. An eine Anzahl englischer Künstler sind besondere Einladungen ergangen. Nach Paris hatte die Berliner Secession eigene Delegierte entsandt. Diese haben ein so gutes Material zusammengebracht, wie es wohl noch nie auf einer deutschen Ausstellung vereinigt war. Den Franzosen reiht sich der von ihnen hochgeschätzte, vor ein paar Jahren verstorbene Holländer van Goch an, von dem in Berlin noch nie etwas ausgestellt war. Das Andenken Wilhelm Leibl's, des verewigten Ehrenmitgliedes der Berliner Secession, wird durch eine ganze Sammlung von Bildern und Studien aus Privatbesitz geehrt werden. Dazu kommen zwei schöne Segantinis. Die Münchener Secession wird besonders berücksichtigt, ihre Hauptmeister sind persönlich eingeladen. Nachdem jetzt die Einlieferung aller Werke erfolgt ist, wird die Jury ihre scharfe Musterung beginnen, die sich natürlich auf die Arbeiten der eingeladenen Künstler nicht erstreckt. Für die neue Secessionsausstellung hat Thomas Theodor Heine ein höchst originelles Plakat gemalt. -r-

VERMISCHTES

Bremen. Die beiden, von der Firma *Knodt* in Frankfurt a. M. in Kupfer getriebenen geharnischten Reiter *Rudolf Maison's*, die den Besuchern der Pariser Weltausstellung wohl erinnerlich sind, sollen vor der Ostfassade des Rathauses ihren Platz finden. Der in Paris lebende Bankier John Harjes, ein geborener Bremer, hat bekanntlich beide Figuren seiner Vaterstadt zum Geschenk gemacht, indem er in liberalster Weise gleichzeitig sämtliche Kosten für ihre Aufstellung übernahm. Kein besserer Platz hätte für sie gefunden werden können. Merkwürdigerweise haben die ehernen Thürhüter genau dieselben Proportionen wie die gotischen Prophetenstatuen, die am Oberstock der Ostfassade neben den Fenstern stehen.

VOM KUNSTMARKT

Bei C. G. Börner in Leipzig stehen zwei bedeutende Versteigerungen bevor. Ende der sechziger Jahre machte *Kapitän Frederik Ferdinand Hansen* seine ersten Ankäufe und vor kurzem noch seine letzten. Sein Hauptinteresse galt dem Werke des Rembrandt. Wie dasselbe uns heute vorliegt, kann es sich an Reichhaltigkeit den bedeutendsten Rembrandtsammlungen an die Seite stellen. Gleich unter den Selbstbildnissen begegnet uns der herrliche Rembrandt mit aufgestütztem Arm im ersten Zustand, die Perle der Sammlung, dann das reizende Selbstporträt B. 2, der Joseph mit dem weissen Gesicht, ein schönes Exemplar der grossen Erweckung des Lazarus und des Hundertguldenblattes, ferner reiche Serien in den seltensten Partien des Werkes, den Akten, den Landschaften, den Porträts und einige besonders schöne Skizzenblätter. Dabei die Landschaft mit der Schafherde und die Mühle in unvergleichlich schönen Drucken und vor allem ein herrliches Exemplar des Predigers Sylvius.

Auch bei der Sammlung von *Julius Rosenberg* in Kopenhagen, die nun aufgelöst wird, bildet Rembrandt das Schwergewicht; aber auch das Oeuvre von Ostade spielt in dieser Kollektion eine wesentliche Rolle. Die Versteigerung beider Sammlungen beginnt am 1. Mai.

Inhalt: Neue Bilderbestimmungen in der Brüsseler Gemäldegalerie von E. Jacobsen. — Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus von J. Tikkanen. — Paris, Cazin †. — Berlin, H. Pohlmann, Professor. — Bremen, Wettbewerb von Fassaden; Dresden, Wettbewerb um das Rathaus; Wien, Wettbewerb des Österr. Museums. — Venedig, Fresken in St. Stephano; Tolentino, Entdeckung von Fresken. — Venedig, Neuordnung der Galerie; Berliner Kunstbericht; Berlin, Secession. — Bremen, Maison's Reiter geschenkt. — Leipziger Kunstauktion. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.,* Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 22. 18. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GESELLSCHAFT ZUR ERFORSCHUNG JÜDISCHER KUNSTDENKMÄLER.

Im Frühjahre 1897 versammelte sich zu Frankfurt a. M. ein Kreis von Männern, bei denen ein Interesse für die Sache vorauszusehen war, um von den auf die Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler gerichteten Bestrebungen des Herrn Direktor Frauberger in Düsseldorf Kenntnis zu nehmen. Schon das damals, als das Ergebnis nicht lange vorher begonnener Nachforschungen und Reisen vorgelegte, über Erwarten reiche Material von jüdischen Kunstgegenständen früherer Jahrhunderte liess erkennen, dass hier ein im wesentlichen noch unerschlossenes, reiche Schätze bergendes Feld brach liegt, dessen Bebauung eine neue, in ihrem Zusammenhang bisher nicht gekannte Seite des jüdischen Geisteslebens zu Tage fördern wird. Es wurde daher zunächst beschlossen, Herrn Direktor Frauberger in den Stand zu setzen, seine Studien auf diesem Gebiete durch Reisen und Anknüpfen von Verbindungen mit Gelehrten und Kunstfreunden fortzusetzen. Um aber für die Dauer die Gewinnung einer Grundlage für das Unternehmen anzubahnen, vereinigte man sich zur Gründung einer »Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler«. Diese Gesellschaft hat kürzlich das 1. Heft ihrer »Mitteilungen« herausgegeben, dem wir über »Zweck und Ziele« folgendes entnehmen.

Der Zweck ist ein doppelter: 1. die künstlerischen Reste aus der Vergangenheit und die künstlerischen Leistungen der Gegenwart, soweit sie von Juden oder für die Zwecke des jüdischen Kultus geschaffen sind, in Abbildungen, Nachbildungen und Originalen zu sammeln; 2. die gewonnenen Sammlungen in geeigneter Weise für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke nutzbar zu machen. Um diesen Zweck möglichst vollständig zu erreichen, sollen die Gesichtspunkte, welche für ein Historisches Museum, für ein Kunstgewerbe-Museum, für ein Museum für Völkerkunde und für eine Denkmälerstatistik massgebend sind, kombiniert werden. Unbekümmert um den Begriff des Wortes »Kunstdenkmäler« soll alles gesammelt werden, was als Anschauungsmaterial für Kunst, Kultus und Kultur der Juden dienen kann. Es sollen also nicht nur die Werke der Architektur, Plastik und Malerei, sondern auch das weitverzweigte Gebiet der dekorativen Künste in den hierzu geeigneten Schöpfungen berücksichtigt werden. Auf dieser durch zielbewusstes und systematisches Sammeln geschaffenen Grundlage wird sich mit der Zeit ein reiches Material für die Lösung der noch völlig unklaren Frage über den Anteil der Juden an der bildenden Kunst gewinnen lassen. Erst auf diesem Wege lassen sich Vorbilder gewinnen, die zu benutzen sein werden, wenn Bauten und Kunstwerke für den jüdischen Kultus neu zu schaffen sind.

Bei den *Bauten* kämen in Betracht Abbildungen von Tempeln, Synagogen, Bädern, Rathäusern, Grabbauten und dergl., auch wohl Abbildungen vom Ghetto verschiedener alter Städte. Aus dem Altertume werden von erhaltenen Resten der Unterbau des Salomonischen Tempels, ein Teil vom Palaste des Königs David, Grabbauten bei Jerusalem und der Palast des Hohenpriesters Hyrkanus II. angeführt. Hierzu wird im Laufe der Untersuchungen mancher Baurest in Syrien und Palästina, Mesopotamien und Arabien kommen, dessen Ursprung auf die Zeit vor dem Untergange des weströmischen Reiches zurückgeht. Mit aller Anstrengung soll besonders darnach gestrebt werden, vom Beginn des Mittelalters an bis heute in einer ununterbrochenen Reihe den Bau von Synagogen belegen zu können. Die sogenannte Eliassynagoge in Damaskus, die Karäersynagoge in Jerusalem, die Synagoge am Grabe des Rabbi Simeon ben Jochai im Orte Meron bei Safed, die Synagoge des Rabbi Meir in Tiberias, die romanische Synagoge in Worms mit der Frauensynagoge und der Raschikapelle, die gotische Altneusynagoge in Prag sind so ziemlich im Charakter der Zeit, in der sie entstanden, erhalten. Die Pinchassynagoge in Prag aus dem 13. Jahrhundert, die Altschule in Prag aus dem 14. Jahrhundert sind umgebaut, lassen aber ebenso, wie die alte Synagoge in Erfurt, erkennen, dass sie während der Dauer des gotischen Stiles entstanden

sind. Aus dem 14. Jahrhundert stammte auch die 1853 abgetragene Synagoge in Metz. Auch die längst zerstörte Synagoge in Regensburg, deren Vorhalle und Inneres in zwei Stichen von Altdorfer erhalten ist, war gotischen Ursprungs. Aus der Zeit der Kreuzzüge stammen die beiden noch als katholische Kirchen erhaltenen Synagogen in Trani, ferner die Synagogen in Alt-Kairo, Damaskus und Jerusalem und die beiden in katholische Kirchen umgewandelten Synagogen in Toledo. Über die Synagogen des Chazarenreiches, über Synagogen in Arabien ist nichts sicheres festzustellen. Ebenso gelang es bis jetzt nicht, über mittelalterliche Synagogen auf Sicilien etwas zu erfahren. Im Mittelalter waren in Vorderasien, in der europäischen Türkei, in Griechenland, Nordafrika, in Italien, Spanien, Frankreich, in England und Deutschland, namentlich auch in Österreich, Polen und Russland eine Menge Synagogen in ursprünglichem oder verändertem Zustande, von denen zweifellos noch manche erhalten, obwohl die Feststellung ausserordentlich erschwert ist, denn viele jüdische Gemeinden wurden, nachdem sie einige Jahrhunderte geblüht hatten, zerstört, viele Synagogen waren in Städten, in denen heute nahezu keine ist (Barcelona), und sehr oft wird das Alter der jüdischen Gemeinde mit dem Alter des Synagogenbaues verwechselt. Aus dem 16. Jahrhundert stammen u. a. die prächtige Synagoge von Venedig, mehrere kleine Synagogen in Padua, Venedig, Rom und Prag. Dem 17. Jahrhundert gehören die merkwürdigen Holzsynagogen in Polen an, wofür diejenigen von Nasielsk und Zaptudov, ferner von Pogrebyszcze Beispiele bieten. Auch eine Reihe schöner Steinsynagogen aus Polen gehören dieser Zeit an. Die kostbar ausgestattete Synagoge von Livorno wurde 1603 vollendet; ein gewaltiger Bau ist die 1672 eingeweihte grosse Synagoge der portugiesischen Gemeinde in Amsterdam. Im 18. Jahrhundert wurde eine schöne Synagoge in Modena erbaut. In der neuesten Zeit sind sehr viele, aussen und innen prächtig ausgestattete Synagogen erbaut worden, die ebenfalls im Bilde festgehalten werden sollen.

Bäder sind aus dem Mittelalter in Speyer, Friedberg, Worms, Andernach, Cleve erhalten. Von jüdischen *Wohnhäusern* sind zwei romanische Bauten in Lincoln in England und das Haus des 1630 gefolterten Samuel ben Meir Al-Lavi in Toledo vorhanden, ebenso in Livorno das Geburtshaus des Moses Montefiore, und wahrscheinlich werden sich noch manche alte jüdische Wohnhäuser mit künstlerischer Ausschmückung erhalten haben. Das aus dem 16. Jahrhundert stammende Rathaus zu Prag zeigt keine künstlerischen Besonderheiten; zu bemerken ist nur bei der Rathausuhr, dass die Zahlzeichen des Zifferblattes hebräisch sind und der Zeiger, wie bei arabischen Uhren, in entgegengesetzter Richtung wandert.

Zur wissenschaftlichen Prüfung der architektonischen Denkmäler reichen natürlich die bei älteren jüdischen Bauten sehr einfachen Aussenansichten durchaus nicht, es werden vielmehr dazu die Innenansichten, auch Grundrisse, Querschnitte, Detailzeichnungen von Säulen, Gesimsen, Kapitälen u. s. w. in deutlichen, zum Vergleich brauchbaren Darstellungen zu beschaffen sein.

Das Gebiet der *Plastik* wird wenig ergiebig sein. Gegen die grosse Monumentalplastik ist das jüdische Gesetz, und die selbständige Kleinplastik erscheint zwar häufig mit biblischen Darstellungen, die aber weder von jüdischen Künstlern, noch im Auftrage von Juden geschaffen worden sind. In jüngster Zeit haben sich zwar auch einige Juden der Bildhauerei zugewendet und sehr geachtete Künstler sind unter ihnen, doch ist der Anteil der Juden an der Plastik, besonders für die ältere Zeit, noch nicht gründlich untersucht worden. Ebenso dürften die Untersuchungen über die *Malerei* bei den Juden viel Interessantes bringen. Abgesehen von der neuesten Zeit, die eine Reihe angesehener jüdischer Maler aufweist, wird sich zeigen, dass sehr geachtete Meister des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien, des 17. Jahrhunderts in Holland jüdischer Herkunft waren.

Dekorative Plastik kommt nicht nur zu allen Zeiten an den Kultusbauten, an den zahlreichen, aus früheren Perioden erhaltenen Grabdenkmälern, sondern auch an vielen Kultusgegenständen für Synagoge und Haus zur Erscheinung. Eine ebenso reiche Ausbeute an Proben *dekorativer Malerei* dürften die malerischen Flächenverzierungen an den Wänden der alten Synagogen des Südens und des Ostens aufweisen. Ein grosses noch nahezu unerforschtes Gebiet ist das der Miniaturmalerei und der dekorativen Malerei auf Pergament, die dekorative Verwendung der Quadratschrift, der textile Flächenschmuck u. a. noch, da ja alle technischen Verfahren, die im Kunstgewerbe Verwendung finden, auch für den Dienst des jüdischen Kultus in Anspruch genommen werden.

In erster Linie werden die *Kultusgegenstände für die Synagoge* zu berücksichtigen sein, sowohl die mit dem Bau zusammenhängenden als auch die beweglichen. Die alten Synagogen hatten in der Vorhalle eine Reihe von Sammelbüchsen für verschiedene Zwecke mit hebräischen Aufschriften; sie sind oft zierlich aus Schmiedeeisen gearbeitet, mit Beschlägen aus vergoldeter Bronze versehen, und die Aufschriften haben reich verzierte hebräische Buchstaben innerhalb schöngeformter Kartuschen. Wandbrunnen, dazu bestimmt, die Hände vor dem Betreten der Synagoge zu reinigen, selbst Cisternen finden sich in den Vorhallen. Ein schönes Beispiel hat die Synagoge zu Padua. Den wichtigsten Platz, gegen Osten (Jerusalem) befindlich, nimmt die Bundeslade (Aron Hakodesch) ein. Noch in der gotischen Zeit scheint die Bundeslade ein auf quadratischer Basis errichteter schrankartiger Aufbau gewesen zu sein, der nur an die Ostwand gelehnt wurde. Später ist sie in die Ostwand eingelassen, mit ihr verwachsen und von geringer Tiefe. Die Thüren sind aussen und innen auf das Sorgfältigste gearbeitet und nicht selten wurden kostbare Hölzer, am liebsten »Cedernholz vom Libanon« zu ihrer Herstellung verwendet. Schnitzereien und Einlegearbeiten schmückten sie. Ihre Aufgabe ist, die Thorarollen der Synagoge aufzunehmen. Ein

schönes Beispiel, wie der Thoraschrein auch im Innern eingerichtet werden sollte, zeigt die alte Synagoge in Modena. Die Thorarolle, auf Pergament in einfacher unverzierter hebräischer Quadratschrift geschrieben, hat bei der Strenge der für das Schreiben der Gesetzesrolle geltenden Bestimmungen nur eine Abwechslung in der Grösse. Man kennt neben den grossen auch sehr kleine, 7 cm breite Thorarollen, die in silbernen Thoraschreinen aufbewahrt zu werden pflegen. Die Thorarollen wurden bald um einen, und jetzt allgemein auf zwei gedrechselte Stäbe gerollt. Diese Stäbe sind aus sehr hartem Holz gedrechselt. Die Rollen werden in Südeuropa mit einem beliebigen Stoffband, das im 16. Jahrhundert meist zierliche Ornamente in reicher Stickerei zeigt, zusammengehalten. In West- und Süddeutschland findet man dazu mit einem Segenspruch in Stickerei, Spitzenarbeit oder in Malerei oder Tuschzeichnung versehene Bänder. Die durch dies Band zusammengehaltene Thorarolle wird mit einem aus kostbarem Stoff bestehenden, mit Stickerei ausgestatteten Thoramäntelchen umhüllt. Die beiden oben hervorragenden Spitzen der Stäbe werden mit Aufsätzen, sogen. Rimonim, die meist aus Silber oder Gold, zuweilen auch aus vergoldetem Kupfer bestehen, verziert, und um diese wird wieder eine silberne Krone, Kether, gestülpt. Weil die Schrift der Thorarolle nicht mit der Hand berührt werden darf, bedient sich der Vorleser eines silbernen Deuters, meist in Form einer Hand, Jad, der an eine der Spitzen der Stäbe angehangen wird, und überdies hängt an einer silbernen Kette ein reich verziertes Schild, Tass. Die Bundeslade selbst wird wieder durch einen Vorhang, Parocheth, verdeckt, der zumeist aus Sammet oder Seide besteht und mit reicher Goldstickerei, selbst mit Perlen und Edelsteinen, versehen ist; auch sind noch geknüpfte Vorhänge in Venedig und Padua zu finden.

Neben der Bundeslade finden sich hie und da in italienischen Synagogen reich mit Schnitzerei und Einlagen ausgestattete Stühle für die Rabbiner. Sie stehen links von der Bundeslade, rechts dagegen der beim Weihefest verwendete Chanukkaleuchter mit seinen acht Öllampen. Zumeist ist er aus Bronze oder Messing gegossen, manchmal aus Eisen hergestellt. An der Ostwand, entweder über der Bundeslade oder zu ihren beiden Seiten, sind die Misrachtafeln angebracht. Vor der Bundeslade ist das ewige Licht, häufig aus reinem Golde hergestellt. In den alten Synagogen hängen von den Wölbungen viele Kronleuchter herab, welche die eigentümlich geformten und gestellten Stühle der Synagogenbesucher beleuchten. Eine weitere Eigentümlichkeit der meisten alten Synagogen besteht darin, dass das Lesepult (Al Memor) nicht wie jetzt ganz nahe an die Bundeslade gestellt wird, sondern in einem in der Mitte des Baues befindlichen, oft sehr zierlich gearbeiteten Gehäuse steht. In den besonderen Aufbewahrungsräumen bei den Synagogen finden sich mehrere Schofar (Widderhörner zum Blasen am Neujahrstage), Waschkannen und Waschbecken, zum Teil sehr edle Stücke aus Silber, wie in Amsterdam, und die Kult-Bekleidungen für die Rabbiner. Auch verschiedene Decken, welche auf den Al Memor aufgelegt oder zum Bedecken der aufgeschlagenen Thorarollen benutzt werden, gehören zum wertvollen Inventar, woran die Synagogen in Rom ganz besonders reich sind.

Aber nicht nur in der Synagoge, auch im jüdischen Haus spielen die Kultgegenstände eine grosse Rolle. Hier sind zu nennen die Chanukkalampe, von der schöne silberne Proben mit zierlichen Figürchen geschmückt, erhalten sind, die Sabbathlampe und der Leuchter mit der Habdalakerze. Für die Ceremonie der Beschneidung haben sich besondere Stühle, Messer, Flacons, Schälchen und Gewänder aus vergangenen Jahrhunderten erhalten. Auch die Trauung gab zu künstlerischen Aufgaben Stoff. Erhalten sind schöne Eheringe in Gold, Silber, Schmelz mit Schrift, Ornament und figürlichem Schmuck, prächtig gegliederte Siblonos-Ketten und zierlich gearbeitete Gürtel, ferner einige gute Beispiele von Trauhimmel (Chuppa). Auch für die verschiedenen Feste der Juden sind bestimmte Gegenstände in Gebrauch, am mannigfaltigsten für das Pesachfest. So sind die Sederschüssel, die gedruckten Tischdecken für das Sederfest, die gestickten Sederdeckchen, ferner die Besomimbüchsen, die Gewürztürmchen, die Büchse zur Aufbewahrung des Ethrog, der Kidduschbecher im Hause verwendete Kultusgegenstände. Ebenfalls hierher gehören die auf die Thürpfosten schräg befestigte Mesusa, die Amulette verschiedenster Art, Bucheinbände in Leder, Pergament und Silber. Ein weiteres sehr ausgedehntes Sammelgebiet betrifft die verzierte hebräische Schrift im weiteren Sinne des Wortes; denn bei den Juden hat sich, weil die Thorarolle auf Pergament geschrieben werden muss, der geschulte Handschriftenschreiber und Miniator noch als ein geachteter Künstler erhalten, der sonst infolge der Ausbreitung des Druckes verschwunden ist. Es werden deshalb in allen Bibliotheken, in denen sich alte illustrierte hebräische Manuskripte finden, die Abbildungen, sofern sie von Bedeutung sind, photographiert oder kopiert werden müssen.

Die Gesellschaft wird ihre Ziele zu erreichen suchen durch die Gründung einer Vorbildersammlung, durch Ankäufe jüdischer Originalgegenstände, durch Ausstellungen jüdischer Kunstgegenstände, durch eine Denkmälerstatistik und eine jüdische Kunsttopographie, durch Publikationen, Vorträge, ein Auskunftsbureau und endlich durch sachgemässe Preisausschreiben. -u-

INSTITUTE

Florenz. Der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein hat dem hiesigen, unter der Leitung des Herrn Prof. Brockhaus stehenden Kunsthistorischen Institut die Summe von dreitausend Lire zum Geschenk gemacht.

Rom. Archäologisches Institut. In der Sitzung vom 22. März sprach Professor Petersen über die Bronzestatue eines im November bei Pompeji gefundenen Knaben. Er führte aus, dass Wert und Bedeutung dieser Statue weit überschätzt worden sei und erhärtete ihre Minderwertigkeit durch den im einzelnen durchgeführten Vergleich mit griechischen Originalbronzen. Nach Professor Petersens

Ansicht ist die vielbesprochene Statue etwa im Zeitraum von 50 v. Chr. bis 50 n. Chr. entstanden. Dr. Johannes Ficker besprach die Kreuzigungsdarstellung in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum. Er erklärte die Darstellungsweise als vorwiegend aus dem Johannesevangelium abgeleitet, wies den Einfluss byzantinischer Kunst überzeugend nach und stellte die Darstellungen zusammen, die mit der neuentdeckten Kreuzigung nähere Zusammenhänge zeigen. Professor Engelmann sprach über einige unechte, scheinbare Mosaikreliefs im Museum von Neapel, in denen er mit allem Recht nichts anderes erkannt hatte, als bemalte Gipsabgüsse bekannter Marmorreliefs. *E. St.*

VEREINE

Königsberg. Die Königsb. Allg. Zeitg. teilt mit: Der *Kunstgewerbeverein Königsberg*, seit dem Jahre 1897 hierselbst bestehend, hat sich die Hebung und Förderung des Kunstgewerbes in unserer Provinz zur Aufgabe gestellt. Die bisherige Entwickelung des Vereins hat den Beweis erbracht, dass sein Bestehen einem Bedürfnis in kunstgewerblichen Kreisen entspricht. Während im Jahre 1899 nur 67 Mitglieder dem Verein angehörten, zählt er jetzt bereits 108 Mitglieder, wovon die Mehrzahl selbständige Kunsthandwerker sind, die früher zum Teil ohne Zusammenhang waren. Zur Lösung seiner Aufgaben hält der Verein Vortragsabende ab, wobei von besonderer Wichtigkeit die sogenannten Stilabende sind, veranstaltet Preisausschreiben, gemeinsame Besichtigung von Bauwerken, Kunstsammlungen etc. und stellt eine Sammlung von Fachbüchern, Vorlageblättern etc. zur Verfügung. Als Beweis von der Tüchtigkeit der Vereinsmitglieder kann der Umstand angesehen werden, dass von den 13 dem hiesigen Handwerkerstand angehörigen Herren, die von den städtischen Behörden Beihilfen zum Besuche der Pariser Weltausstellung erhielten, und die von einer besonderen Kommission ausgewählt wurden, nicht weniger als 12 dem Kunstgewerbeverein angehörten! Nachdem dem Verein im letzten Jahre aus der Staatskasse 500 M. und von der Provinz 300 M. als einmalige Beihilfen gewährt waren, hat jetzt der Provinzial-Ausschuss auf Befürwortung des Herrn Landeshauptmanns v. Brandt beim Provinziallandtage die Bewilligung einer Provinzialbeihilfe auf drei Jahre mit je 500 M. beantragt. Eine weitere Staatsbeihilfe ist in Aussicht gestellt. -r-

Berlin. Der »*Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate*«, der den Kaiser, die Kaiserin, die Kaiserin Friedrich, sowie andere Fürstlichkeiten zu seinen Mitgliedern zählt, hielt am 20. März im grossen Ausstellungssaal des Künstlerhauses seine 74. Generalversammlung ab. Die Zahl der Mitglieder hat sich im vergangenen Jahr von 963 auf 999 erhöht; 67 Mitglieder sind im Laufe des Jahres ausgeschieden, 103 neu eingetreten. Vereinnahmt wurden insgesamt 20224 M., verausgabt 19651 M. An Kunstwerken wurden mit einem Kostenaufwand von 11377 M. angekauft und verlost: 3 Skulpturen, 15 Ölgemälde, eine Zeichnung von Menzel, 4 Aquarelle, 3 Radierungen, 6 Kupferätzungen und ein Aquarelldruck. Als Vereinsgabe, zu deren Beschaffung der Verein 3000 M. aufwendete, gelangte zur Ausgabe die Steinzeichnung von Rudolf Thienhaus »Mädchen in japanischer Tracht«. Für das laufende Vereinsjahr ist als Kunstgabe gewählt worden eine Radierung von Plato nach dem in der Ravené'schen Galerie befindlichen Couture'schen Gemälde »Falkenträger«, von dem bisher eine Reproduktion noch nicht vorhanden war. An Vermögen besitzt der Verein 80000 M. in Hypotheken. Die dem Verein angegliederte von Seydlitz'sche Stiftung, welche zu Ehrengaben an verdiente Künstler bestimmt ist, hatte im verflossenen Jahre keine Ausgaben. Neu in den Vorstand trat der Maler Professor Dielitz. -r-

München. Der Bayerische Kunstgewerbe-Verein hielt am 2. April abends seine Generalversammlung ab. Der Vorstand, Prof. Friedr. v. Thiersch, eröffnete die Sitzung mit einer Ansprache, in der er das Interesse, das der Staat an dem Gedeihen des Vereins nimmt, hervorhob. Aus dem Rechenschaftsbericht pro 1900 geht hervor, dass der Verein zur Zeit 1694 ordentliche und insgesamt 1810 Mitglieder zählt. Das Vereinsvermögen beziffert sich insgesamt auf 168977 M. 41 Pf., der Umsatz im Ausstellungslokal belief sich im verflossenen Jahre bei einer Anzahl von 252 Ausstellern auf 185409 M., wovon nach dem Bericht des Vereinskonservators 18540 M. 92 Pf. dem Verein als Verkaufsgebühr zuflossen. Ausser den zwölf Vortragsabenden wurden ein Fachabend und mehrere gesellige Zusammenkünfte veranstaltet. Der Rechnungslegung ward Generaldecharge erteilt. Der Vorschlag des Vorsitzenden, den Generalkommissar der Pariser Weltausstellung, Geheimrat Richter in Berlin, und den Direktor Hofacker in Charlottenburg zu Ehrenmitgliedern des Vereins zu ernennen, fand Zustimmung, ebenso der vorläufige Antrag, den Herren Bürkl, Maurer, Oldenbourg sen. und Ebenbeck das Ehrendiplom zuzuerkennen. Der Vorsitzende gab dann noch eine kurze Skizzierung der anlässlich des fünfzigjährigen Vereinsjubiläums im Monat Juni zu veranstaltenden Festlichkeiten, die mit Empfang der Gäste, einem Frühschoppen im Künstlerhause und einer Festsitzung im alten Rathaussaale, auch noch eine Art Fortsetzung des diesjährigen Verbandstages der deutschen Kunstgewerbe-Vereine in Hamburg in sich schliessen sollen. §

Dresden. Über die Erfindung des Meissner Porzellans und ihre erste Verwertung hielt Dr. Ernst Zimmermann am 4. März einen Vortrag im K. sächs. Altertumsverein auf Grund zweier neuer Quellen, die in den letzten Jahren wieder ans Licht gekommen sind und zum ersten Male Gelegenheit geben, auch die keramische Seite dieser Entwicklung genauer kennen zu lernen. Es handelt sich einerseits um ein die Arcana der Meissner Manufaktur enthaltendes Manuskript des 18. Jahrhunderts, das von Herrn Bergrat Heintze in Meissen in der dortigen Kgl. Porzellanmanufaktur aufgefunden worden ist, andrerseits um einen mehrere hundert Seiten umfassenden Bericht an den König August den Starken über die gesamte industrielle Thätigkeit Böttger's bis zwei Jahre vor seinem Tode von der Hand seines Schwagers und Mitarbeiters Steinbrück, das im Besitze der Kgl. Porzellansammlung zu Dresden sich befindet. Das Meissner Manuskript zeigt hierbei aufs deutlichste, dass die Erfindung des Porzellans kein Zufall war, vielmehr das Ende einer logischen Entwicklung, die von den alchymistischen Versuchen Böttger's auf das keramische Gebiet sich abzweigte. Aus dem Dresdner Manuskript lernt man dagegen die grossen Schwierigkeiten kennen, mit denen Böttger bei Ausnutzung seiner neuen keramischen Erfindungen zu kämpfen hatte. Ergänzt wurde der Vortrag durch eine Reihe von Ergebnissen der eingehenden Untersuchungen des reichen Bestandes früher Meissner Porzellane der kgl. Porzellansammlung zu Dreden, die unter andern auch zur Feststellung der wirklich allerfrühsten Meissner Porzellane sowie der von Böttger schon angewandten Farbenskala geführt haben. ++

DENKMÄLER

Schwerin i. M. Hier wurde am 1. April das vom Bildhauer Wilhelm Wandschneider - Charlottenburg geschaffene Bismarck-Denkmal enthüllt. -r-

Berlin. Zu dem Fonds zur Errichtung eines Denkmals für Max Müller in Oxford hat Kaiser Wilhelm die Summe von 10 000 M. beigesteuert. -r-

WETTBEWERBE

Berlin. Die »Deutsche Tapezierer-Zeitung« hat ein Preisausschreiben erlassen, in welchem sie die Künstler, Kunsthandwerker und Fachleute im In- und Auslande zum Wettbewerb einladet. Es werden insgesamt 2000 M. für fünfzehn farbige Original-Entwürfe von Interieurs, Einzel-Dekorationen und Polstermöbel-Arrangements ausgeschrieben. Die ausführlichen Bedingungen sendet der Verlag der Deutschen Tapezierer-Zeitung (Berg & Schoch) in Berlin O., Schillingstrasse 30, auf Verlangen kostenfrei zu. Das Preisrichteramt haben folgende Herren übernommen: Herr Dr. Jessen, Direktor am Kunstgewerbe-Museum in Berlin, Herr Professor Max Koch in Potsdam, Herr Architekt Alfred Grenander, Lehrer am Kunstgewerbe-Museum in Berlin, Herr E. Mauer, Leiter der Tapezierer-Fachschule in Berlin, Herr Beck, Dekorateur in Berlin und Herr Rich. Schoch, Chef-Redakteur der Deutschen Tapezierer-Zeitung. -r-

Berlin. Die *künstlerische Sachverständigen-Kommission der Reichsdruckerei* erlässt ein *Preisausschreiben* zur Erlangung von Entwürfen für Wertpapiere, an dem sich jeder deutsche Künstler beteiligen kann. Es sind Preise bis zu 500 M. ausgesetzt. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die »Amtlichen Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen« teilen über *Neuerwerbungen der Königl. Museen* in der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember v. J. folgendes mit:

In der Sammlung der antiken Skulpturen wurde die Kollektion pränestinischer Inschriften ergänzt durch einige weitere gleichartige und verwandte altlateinische Inschriften (Corpus Inscriptionum Latinarum XIV, 2876, 2905, 2935, 3150, 3325 und drei nicht publizierte Stücke). Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurden erworben ein Friesbruchstück mit Wagenlenker vom Mausoleum, je ein Stück vom Antenkapitell und der Giebelsima des Athenatempels zu Priene (Originale im British Museum) und eine im Louvre befindliche archaisierende weibliche Gewandfigur aus dem Theater in Milet.

Der Sammlung der Bildwerke aus der christlichen Epoche schenkte Herr Benoit Oppenheim einen mittelgrossen Bronzemörser, der dem Stil nach eine Arbeit aus der Werkstatt des venezianischen Bildhauers und Erzgiessers Leopardi ist und zu den besten Stücken dieser Gattung gehört. Einen anderen Bronzemörser, der nur wenig kleiner ist und noch aus dem Ende des Quattrocento stammt, überwies ein Gönner, der nicht genannt zu sein wünscht. Der zweite Mörser zeigt das Wappen von Perugia in sehr feiner und scharfer ornamentaler Umrahmung. Als Geschenk eines Ungenannten kam ferner in die Sammlung die kleine Bronzestatuette eines nackten Jünglings, der die Arme auf dem Haupte gekreuzt hält. Der Guss ist spät, wohl vom Ende des 18. Jahrhunderts. Das Motiv, das der Antike entstammt, hat die Frührenaissance wieder aufgenommen; ein Exemplar aus der früheren Zeit besass die Sammlung schon, neben dem das kleinere späte Stück ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt. — Die Sammlung altchristlicher und byzantinischer Kleinkunst wurde durch die Schenkung eines Ungenannten um fünf Gegenstände vergrössert, nämlich zwei Lampen, einen Leuchterfuss mit einem Adler und ein Kreuz mit Handgriff, sämtlich aus Bronze (die beiden letzten Stücke aus Smyrna stammend), sowie eine kleine Elfenbeinschnitzerei, die eine betende Heilige mit einem Drachen darstellt.

Für die Vasensammlung des Antiquariums wurde im Kunsthandel eine grosse schwarzfigurige Schale aus Rhodos erworben. Auf dem doppelten Bildstreifen ist die Tötung des Minotauros, ein Kampf von Hopliten und Reitern, ein Wettlauf von Jünglingen und ein Zug der Göttinnen zu Paris dargestellt. Zwischen den Figuren stehen sinnlose Inschriften. Als Geschenk des Herrn Gaudin in Smyrna erhielt die Sammlung eine Anzahl monochromer Gefässe aus Jortan Kelembo, in der pergamenischen Landschaft, von der Art der trojanischen Gefässe. — Die Sammlung der Bronzen wurde durch den Ankauf eines Kesselwagens aus Cypern vermehrt. Aus Privatbesitz wurden einige Geräte und Gefässe aus Boscoreale erworben; eine wertvolle Ergänzung zu der im vorigen Bericht angeführten Sammlung. — Der Sammlung von Gold- und Silberschmuck gingen zwei silberne Armspangen aus Karien zu, deren eine in eingestochenen Buchstaben den Namen der Besitzerin *ΠΡΟΘΥΡΕΑΣ* trägt. Die Liberalität der Herren Freiherrn Dr. von Bissing und Geheimen Kommerzienrat W. Spemann ermöglichte den Ankauf einer Anzahl altertümlicher gepresster Goldplättchen aus Kamiros mit den Darstellungen der Artemis, der Melissa und von Kentauren. Ferner machte Freiherr Dr. von Bissing der Abteilung zwei goldene Ohrringe aus Ägypten zum Geschenk.

Die Sammlungen des Münzkabinetts sind im letzten Quartal des vorigen Jahres vermehrt worden um 90 griechische, 26 römische, 325 mittelalterliche, 273 neuzeitliche Münzen, 4 Silberbarren und 8 Medaillen, insgesamt 722 Stück. Unter einer grösseren Anzahl zum teil recht seltener Kaisermünzen von Mösien und Thracien sind zwei prachtvolle Medaillons hervorzuheben, das eine von Perinthus mit Herakles, der den Erymanthischen Eber davonträgt, während Eurystheus im Fass die Hände flehend zu ihm erhebt, das andere von Philippopolis mit einer Athletengruppe. Unter den neuerworbenen Silber- und Kupfermünzen von carischen und lycischen Städten befinden sich äusserst seltene oder noch unbekannte Stücke von Caunus, Idyma, Balbura, Olympus, Phaselis. Auf einer Bronzemünze des Severus Alexander von Cäsarea in Cappadocien erscheint die Stadtgöttin mit dem Berge Argaeus bekrönt. Neu ist eine kleine Silbermünze der Cyrenaica mit den Köpfen des Zeus, Ammon und der Athena, durch vorzügliche Erhaltung ausgezeichnet ein Denar mit den Bildnissen des Königs Juba II. von Mauretanien und seiner Gemahlin Kleopatra. Von den weniger zahlreichen römischen Münzen ist das wichtigste Stück ein kleines Goldmedaillon des Konstantinus II. mit der sitzenden, auf einen Schild schreibenden Victoria. -u-

Rom. Der Leiter der Ausgrabungen auf dem Forum Romanum, Ingenieur Boni, und der Direktor der Altertümer Fiorelli haben die Gründung eines besonderen *Museums für die auf dem Forum Romanum aufgefundenen Altertümer* angeregt und das ehemalige Kloster Sa. Francesca Romana als geeignet dafür bezeichnet. Im Erdgeschoss sollen die architektonischen und bildhauerischen Funde, in den Obersälen das übrige archäologische Material Platz finden.

Karlsruhe. Jubiläums-Kunstausstellung. Von der Jury für die *Plakatkonkurrenz* erhielt den *ersten Preis* (500 M. und Ausführung) ein weiblicher Idealkopf von Oskar *Graf* in München (Kennwort »Uddelding«), der in Stil, Auffassung und Gegenstand seiner Aufgabe am meisten entspricht und von allen eingesandten Entwürfen am vornehmsten und monumentalsten wirkt. Den zweiten Preis (300 M.) erhielt Hermann *Göhler* in Karlsruhe, den dritten (200 M.) Henri *Nüsté* in Karlsruhe mit einer modernen

weiblichen Figur, die flott und originell aufgefasst ist, im Sujet aber dem Charakter ihrer Bestimmung weniger entspricht als die beiden andern. Eine poetisch empfundene und liebevoll ausgeführte, aber weniger plakatmässig wirkende Arbeit von Josef *Asal* in Karlsruhe (»Der Genius der wahren Kunst« bekränzt ein Mädchen als Personifikation des Volkes) erhielt eine lobende Anerkennung. *K. W.*

Berlin. Zu einer Ausstellung neuerer Arbeiten im eigenen Atelier hatte *Curt Stöving* eingeladen. Es ist im allgemeinen dringend zu wünschen, dass die Sitte derartiger Atelierausstellungen nicht weiter um sich greift. Denn wohin würden wir kommen, wenn ausser den wahrhaftig schon überaus zahlreichen »Kunstsalons« auch noch jeder mehr oder minder bedeutende Künstler von Zeit zu Zeit eine Separatausstellung einrichten wollte! Aber glücklicherweise erfolgen solche Einladungen ja vorläufig noch ziemlich selten, und wenn der Besucher durch den Anblick eines so trefflichen Werkes, wie es Stöving's neue Nietzsche-Büste ist, belohnt wird, so ist er immerhin belohnt genug. Stöving hat die Züge des grossen Unglücklichen bekanntlich mehrfach festgehalten, zuerst in einem sehr lebensvollen Gemälde, dann in einer s. Zt. bei Gelegenheit einer Schulte-Ausstellung auch hier erwähnten Plakette. Aber so machtvoll und zugleich so einfach, so bedeutend und so lebensprühend ist ihm die Wiedergabe dieses Denkerhauptes noch nie gelungen, wie in dieser ausgezeichneten Bronzebüste. Sie ist allerdings die bedeutendste Arbeit, die der Künstler zeigte, wenn auch ein schöner weiblicher Studienkopf, sowie einzelne kunstgewerbliche Stücke und Plaketten, unter ihnen ein Porträt des seltsamen Mystikers Stefan George, sehr wohl Beachtung verdienen.

Das gilt auch von den Gemälden des jungen vielseitigen Künstlers. Es tritt in ihnen ebenso stark als in den Plastiken ein durchaus eigenartiger, auf sich selbst gestellter Geist zu Tage und gleichzeitig ernstes Streben und tüchtiges Können. Aber trotz allem möchte ich glauben, dass Stöving in Arbeiten, wie »Von der Güte« und »Gebet um Fruchtbarkeit« noch nicht voll erreicht hat, was ihm vorschwebte, und zwar deshalb nicht erreicht hat, weil es nicht völlig abgeklärt vor seiner Seele stand. Ich spreche nicht von einigen, ziemlich geringen zeichnerischen Mängeln, die bei der grossen farbigen Bildwirkung der Gemälde wenig ins Gewicht fallen würden, aber ich vermisse noch die völlige Beherrschung seines Stoffes, das souveräne Darüberstehen bei dem Maler, denen allein jene schöne grosse Ruhe entströmt, die auch den Beschauer mit Klarheit und Ruhe erfüllt, beglückt und erhebt. — Jedenfalls habe ich die Überzeugung gewonnen, dass der Bildhauer in Stöving wenigstens vorläufig ungleich stärker ist als der Maler; auf beiden Gebieten aber darf man Gutes von ihm erhoffen. *P. W.*

Dresden. Im Arnold'schen Kunstsalon sind in letzter Zeit zwei vollständige Zimmereinrichtungen zur Aufstellung gelangt, die *van de Velde* für einen jungen Dresdner Kunstmäcen geschaffen hat. Van de Velde ist für Dresden schon lange keine unbekannte Grösse mehr. Das Jahr 1897 vermittelte durch die erste Dresdner internationale Ausstellung, auf der ein komplettes Rauchzimmer von ihm erschienen war, die Bekanntschaft mit dem bisher interessantesten Zweige seiner Kunst. Der Arnold'sche Kunstsalon führte dann in Sonderausstellungen vor allem seine Kleinkunst vor, die in Dresden mehr Liebhaber fand, als selbst in Berlin, und dieselbe Firma hat sich in diesem Winter das Verdienst erworben, in dem von ihr arrangierten Cyklus von Vorträgen über aktuelle Kunstfragen van der Velde zu seinem anregenden Vortrag über »die Hebung der künstlerischen Frauentracht« zu veranlassen, der inzwischen durch Drucklegung allgemein zugänglich geworden ist. Die jetzt ausgestellten Einrichtungen stellen ein Arbeits- und ein Schlafzimmer dar und geben Zeugnis von dem rastlosen, konsequenten Vorwärtsstreben und auch thatsächlichen Vorwärtskommen dieses Meisters: sie erscheinen leichter und geschlossener, »logischer«, wie es van der Velde am liebsten hören wird. Das Arbeitszimmer enthält, in dunkel gebeiztem Paduckholz ausgeführt, als Hauptstück, den, wie immer, sich um den davor Sitzenden krümmenden Schreibtisch. Daneben Bücherborte mit besonderen Einrichtungen für alle möglichen Arten von Druckwerken, Büstenständer u. dergl., sowie einen hohen grünglasierten Ofen mit Messingvorsatz. Das Schlafzimmer bildet hierzu in seinem herrlichen hellgelben, polierten Okumeneholz einen angenehmen Kontrast. Hauptstück ist hier der grosse, Kleider-Abteilung wie Wäschekommode zusammenfassende Schrank, ein typisches Beispiel echt van de Velde'schen Verwendungsraffinements. Kräftige Messinggriffe, oft stangenartig, in glücklicher Harmonie zum gelben Holze stehend, sprechen in der Erscheinung dieser Möbel, deren Gestaltung sie sichtbar beeinflusst haben, kräftigst mit. Alle diese Möbel heben sich in schönster Ruhe von einfach farbigen Wänden ab, die im übrigen durch die Werke jener Neoimpressionisten geschmückt sind; ihre Reihen hat van de Velde als dekorativer Künstler verlassen, ihre Werke in ihrer absoluten Formenauflösung stehen besonders gut zu diesen ganz strenge Form gewordenen Möbeln. *E. Z.*

VERMISCHTES

Wien. Der Wiener Stadtrat ist entschieden praktisch. Wie das »N. W. T.« meldet, wurde dem »Hagenbund« ein Teil der Markthalle in der Zedlitzgasse zu Ausstellungszwecken für drei Jahre gegen einen Jahreszins von 2000 K. überlassen. Zur Erläuterung des Beschlusses wird kommunalofficiös mitgeteilt, dass von 216 Zellen der Halle bisher 95 unbenützt geblieben sind. Die Mitteilung schliesst: »Der für Kunstzwecke gewidmete Teil der Halle soll vollständig von dem übrigen Teil getrennt werden und mehrere Eingänge erhalten.« Dass die »Zellen«, in denen Kunst feilgehalten wird, von den anderen mit Fischen, Geflügel, Gemüse und sonstigen, nur als Modelle in das Kunstgebiet einschlagenden Objekten *nicht* abgetrennt würden, wäre ja noch schöner. Es ist richtig, dass der »Hagenbund« oder der Teil desselben, der sich nicht wieder der Künstlergenossenschaft angeschlossen hat, obdachlos ist. Einige Mitglieder haben sich derzeit zu Pisko geflüchtet, die anderen aber, zu denen die Kunstgewerbeschüler kommen, durch welche der »Bund« sich verstärkt hat, waren wirklich auf der eifrigsten Suche nach einem Ausstellungslokal. Dass sie schliesslich auf eine — Markthalle geraten konnten, gehört allerdings zu den kuriosesten Ergebnissen, die die Secessionsepoche unserer Kunstzustände noch zu verzeichnen gehabt hat. * * *

Düsseldorf. Dem soeben erschienenen *Jahresbericht* der Düsseldorfer Handelskammer ist zu entnehmen:

Die Ergebnisse des Düsseldorfer Kunsthandels im Jahre 1900 sind nach den vorliegenden Berichten der verschiedenen Kunstvereine und nach sonstigen eingehenden Erkundigungen leider ebenso wenig zufriedenstellend, wie die Ergebnisse einer langen Reihe von vorhergehenden Jahren. Von dem grossartigen Aufschwung, den wir seit der Gründung des Deutschen Reiches auf allen Gebieten, namentlich hier im Rheinlande, erlebt haben, und der in mancher Beziehung selbst die kühnsten Erwartungen übertroffen hat, hat die Düsseldorfer Künstlerschaft, abgesehen von den ersten paar Jahren nach 1870, nicht nur

keinen pekuniären Vorteil gehabt, sondern die Erwerbsverhältnisse sind seitdem für den hiesigen Künstler sogar ungünstiger geworden. Während nach den Geschäftsberichten des Vereins der Düsseldorfer Künstler in den 60er Jahren und Anfang der 70er Jahre auf den Ausstellungen zuweilen bis zu 50% der ausgestellten Werke Düsseldorfer Künstler verkauft wurden, ist der Verkauf nach und nach zurückgegangen, sodass es jetzt schon als ein günstiges Ergebnis gilt, wenn 10 oder 12% verkauft werden, ja es ist heute sogar keine Seltenheit mehr, dass nach Schluss einer Ausstellung sämtliche Werke als unverkauft zurückkommen, wie es im vergangenen Jahre z. B. mit einer Kollektion von Bildern, die der Bericht als »sehr gute« bezeichnet, in St. Petersburg der Fall war.

Nachdem die Düsseldorfer Künstler zunächst von dem ausländischen Kunstmarkt, der für sie früher von grosser Bedeutung war, nach und nach verdrängt worden sind, wird auch der inländische Markt von Jahr zu Jahr schwieriger.

Der Verkauf in der hiesigen Kunsthalle z. B. ist gegen das vorige Jahr zurückgeblieben, doch ist das erzielte Resultat immer noch günstig zu nennen, da für 105700 M. Kunstwerke angekauft wurden. In diesen Betrag sind einbegriffen 48600 M., welche der Kunstverein für Rheinland und Westfalen zum Zwecke der Verlosungsankäufe verwandte. Ein erfreuliches Resultat erzielten auch die westfälischen Kunstvereine Münster und Bielefeld, auf deren Ausstellungen im vergangenen Jahre insgesamt für etwa 45000 M. gekauft wurde, und zwar zum grossen Teil Werke Düsseldorfer Künstler. Grosse Hoffnungen hatte man auf die Barmer Ausstellung gesetzt, welche im Herbst 1900 bei Gelegenheit der Anwesenheit des Kaisers in der neu erbauten Ruhmeshalle eröffnet wurde. Die Düsseldorfer Künstlerschaft hatte, von der Ansicht ausgehend, dass sie sich den Markt in den Nachbarstädten möglichst sichern müsse, alles aufgeboten, um auf dieser Ausstellung würdig vertreten zu sein, sämtliche Düsseldorfer Künstler von Ruf hatten sich an der Ausstellung beteiligt. Leider war trotzdem der pekuniäre Erfolg der Ausstellung für Düsseldorf annähernd gleich Null, während Barmen früher immer ein gutes Absatzgebiet war.

Worin sollte wohl die Ursache für diesen ausserordentlichen Rückgang auf dem Markt für Düsseldorfer Kunst zu suchen sein, da in dem Bericht selbst zugestanden wird, dass die *äusseren* Verhältnisse infolge des Reichtums jener Gegenden unvergleichlich viel günstiger sind als früher? -r-

Rom. Eine monumentale Publikation über die *Katakomben Roms* bereitet seit zehn Jahren der erste Katakombenforscher Deutschlands, *Joseph Wilpert*, vor. Das Werk soll im Frühjahr 1902 in deutscher und italienischer Sprache in Folio erscheinen. Es wird etwa 500 Seiten Text umfassen, dem im besonderen Bande ein Tafelwerk von 190 Blättern beigegeben wird. Die Malerei in den Katakomben Roms soll hier mit absoluter Vollständigkeit in abschliessender Form behandelt werden. Einen ganz eigentümlichen Wert wird das Werk durch seine Tafeln erhalten, von denen nicht weniger als 130 im Aquarelldruck gegeben werden. Auf die Herstellung dieser Tafeln hat der deutsche Forscher lange Jahre hindurch nie ermüdenden Fleiss verwandt. In allen Katakomben sind zunächst die Fresken neu aufgenommen worden; dann wurde die Photographie auf Salzpapier gedruckt, welches Farben annimmt, und auf diese Photographie sind dann von einem Aquarellisten in den Katakomben selbst die Farben aufgetragen worden. Auf die genaueste Wiedergabe der oft sehr zarten Farbentöne wurde die grösste Sorgfalt verwandt, und der Erfolg ist ein überraschender. Ja, wenn man diese Aquarelle mit älteren Reproduktionen vergleicht, so wird man zugeben müssen, dass in der That die künstlerische Würdigung der Katakombenmalerei erst mit dem Werke Wiepert's beginnen kann. Nicht nur die Farbenstimmungen, auch der Ausdruck der Köpfe ist in allen älteren Buntdrucken falsch. Wie wichtig aber gerade die farbige Wiedergabe der Katakombengemälde ist, wird jeder ermessen, der erwägt, wie schwierig das Studium der Fresken in den Katakomben ist, wie sehr gerade diese Gemälde dem Verfall entgegen gehen. Der Kardinal Kopp in Breslau hat dem Unternehmen seine besondere Teilnahme zugewandt und bedeutende Beiträge gespendet. Es wäre zu wünschen, dass dem grossen Unternehmen durch eine Subscription auf das ganze Werk auch der äussere Erfolg gesichert würde. *E. St.*

Graz. Hier sind zur Gründung eines »*Grazer Künstlerbundes*« auf Anregung des Malers Schad-Rossa verschiedene hier lebende Künstler zusammengetreten. Von Ostern ab beabsichtigt die neue Vereinigung unter dem Titel »Grazer Kunst« eine nach rein künstlerischen Grundsätzen geleitete Zeitschrift herauszugeben, deren künstlerischen Teil Herr Schad-Rossa, deren litterarischen Teil Herr Dr. Hermann Ubell redigieren wird. ***

VOM KUNSTMARKT

Paris. Eine aus Neapel kommende Sammlung griechischer und römischer Altertümer, die im Hotel Drouot versteigert wurde, hatte viele Vertreter von auswärtigen Museen angelockt. Das vornehmste Stück, eine in Preneste gefundene etruskische Cista aus Bronze mit drei Klauenfüssen, auf dem Deckel eine Minerva, ein aufspringendes Pferd am Zügel führend, kam auf 7000 Fr.; eine unten spitz zulaufende Vase aus Thonbrand mit dem Untersatz und schwarzer Bemalung auf rotem Grunde, brachte 3100 Fr.; eine grosse Vase aus Stamnos, aus dem 5. Jahrhundert, mit einer Thetis und Peleus darstellenden Malerei, erzielte 3900 Fr.; eine sehr alte Vase, Form Canope, Bronze, in etruskischem Stil, mit Untersatz aus genieteten Platten 2300 Fr.; eine prächtige, in Orvieto gefundene alte Amphore (Stil Amasis), mit der Darstellung des Abschiedes eines Kriegers, 1400 Fr.; sehr alte Amphore aus Orvieto, mit Darstellung eines Athleten und eines Hopliten mit Lanze und Helm, 1900 Fr.; kleine Amphore, Eos, die Leiche Memnon's forttragend, 1000 Fr.; in Corneto gefundene kleine Vase aus Stamnos 700 Fr. Für eine in Capua gefundene grosse Hydria mit bunter Malerei, Nereiden, Eros, Poseidon, Apollo und Silen, aus dem 4. Jahrhundert wurden 2000 Fr. gezahlt. Ein römischer Becher mit Darstellung des Dionysos kam auf 2700 Fr., eine grosse Bronze-Vase mit einer Hochzeit auf dem Deckel 4000 Fr. Ein schön patiniertes Becken, in Boscoreale gefunden, wurde für 262 Fr. für das Berliner Museum angekauft. Ein in Boscoreale gefundener römischer Kochtopf erzielte 1310 Fr. Unter den Münzen brachte eine Tetradrachme von Kimon 1400 Fr. ▢

Berliner Kunstauktion. Amsler & Ruthardt bringen am 14. und 15. Mai eine Reihe Originalradierungen, Handzeichnungen und Aquarelle neuerer, meist lebender Meister (Klinger, Liebermann, Lunois, Menzel, Rops, Unger u. a.), sowie eine Anzahl Handzeichnungen alter Meister zur Versteigerung. Den Katalog versendet die genannte Kunsthandlung (Berlin, Behrenstr. 29a) für 50 Pf.

Frankfurter Kunstauktion. R. Bangel bringt am 26. April eine Kollektion von Ölgemälden alter und neuer Meister unter den Hammer. Der Katalog umfasst 170 Nummern.

Grosse Berliner Kunst-Auktion.

Am 23. April u. folgende Tage werden die **Kunst-Sammlungen** und die Bibliothek

des Herrn **Richard Zschille**-Grossenhain

im Auftrage des Konkursverwalters, königlich sächsischen Notars und Rechtsanwalts Herrn *W. Kretzschmar-Grossenhain*

öffentlich meistbietend versteigert.

Illustrierten Katalog versendet auf Verlangen

Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus

Berlin S.W., Kochstrasse 28|29.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion No. 55

Am 20. Mai u. folgende Tage Versteigerung der

Doubletten des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstich-Kabinetts.

Kleinmeister. Dürer. Hollar. Niellen. Raimondi. Rembrandt. Frühe Schabkunstblätter. Holzschnitte. Ornamentstiche. Englische und französische Farbdrucke etc. 1743 Nummern. Katalog gegen 20 Pf. Portoersatz illustriert.

H. G. Gutekunst, Stuttgart.

Soeben erschienen in der Sammlung Berühmte Kunststätten

Bd. IX

Siena

von

Luise M. Richter

188 Seiten mit 152 Abbild.

Preis 4 Mark.

Bd. X

Ravenna

von

Dr. W. Goetz

136 Seiten mit 139 Abbildungen.

Preis 3 Mark.

Beide Bände sind wissenschaftliche Arbeiten von Bedeutung und beruhen auf eigenen Studien und Forschungen.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dr. Karl Heinemann

Goethe

2. Auflage.

Ein starker Band mit ca. 277 Abbild., Faksimiles, Karten und Plänen.

Geheftet 10 M., fein geb. 12 M., in Halbfrzbd. 14 M.

Auctions-Katalog LXIII.

Kunst = Auction

Dienstag, 14. Mai und folgenden Tag

Original-Radirungen
Original-Lithographien
Original-Handzeichnungen und **Aquarelle**

neuer, meist lebender Künstler als Klinger, Leibl, Liebermann, Lunois, Menzel, Rops, Unger u. A.

Original-Handzeichnungen

berühmter alter Meister

Sammlung O. H. Claass.
Prachtwerke über Kunst.

Reich illustrirter Katalog gegen 50 Pfennig in Briefmarken durch

Amsler & Ruthardt

Berlin W. 64. Behrenstr. 29a.

Inhalt: Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler. — Kunsthistorisches Institut in Florenz; Archäologisches Institut, Rom. — Kunstgewerbeverein Königsberg; Verein der Kunstfreunde in Preussen; Bayerischer Kunstgewerbeverein in München; Altertumsverein in Dresden. — Bismarck-Denkmal für Schwerin; Max Müller-Denkmal, Oxford. — Wettbewerb der Deutschen Tapeziererzeitung; Wettbewerb für Wertpapiere. — Neuerwerbungen der Berliner Museen; Museum für Forumsfunde in Rom; Jubiläums-Kunstausstellung in Karlsruhe; Stöving's Atelierausstellung in Berlin; van de Velde-Ausstellung in Dresden. — Wien, Obdach des Hagenbundes; Düsseldorf, Jahresbericht der Handelskammer; Rom, Wilpert's Katakombenwerk; Grazer Künstlerbund. — Pariser Auktion von Antiken; Berliner Auktion von Amsler & Ruthardt; Bangel's Kunstauktion in Frankfurt a. M. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

Digitized by Google

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 23. 25. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÄLTERE UND NEUERE KUNST IN HAMBURG[1])

VON WILHELM SCHÖLERMANN, KIEL

Wenn es sich einmal darum handeln sollte, einen geistigen Mittelpunkt für eine norddeutsche Kultur der nächsten Zukunft zu finden, so gäbe es wohl kaum einen natürlicheren Ausgangspunkt für eine solche Bewegung als die alte niedersächsische Hansastadt an der Elbe, welche das ganze Absatzgebiet des Hinterlandes, südlich sowohl wie nördlich, nach Schleswig-Holstein hinauf, mit dem völkerverbindenden Meer in stete und wechselseitig befruchtende Berührung bringt.

Die alten Sitten und Lebensgewohnheiten zeigen nirgends einen dauerhafteren und doch stetig fortschreitenden Lokalcharakter, bei gleichzeitig vorhandener Grossräumigkeit infolge überseeischer Beziehungen, als in Hamburg. Mit beharrlichem Selbstbewusstsein, das bisher zu einem gewissen Grade ultrakonservativ und zum übrigen, »festländischen« Deutschland in bewusstem Gegensatze gestanden, haben die see- und handelskundigen Bürger an ihren historischen Überlieferungen und Vorrechten festgehalten.

In allem, was sie wollen, denken und handeln, bedächtig und ernsthaft bis zur Schwerfälligkeit, pflegen und hegen diese Menschen an der Wasserkante das einmal als zweckmässig Erkannte mit einer Zähigkeit und Zärtlichkeit, welche in der niederdeutschen Stammesart von altersher als Rassenerbteil fortgezeugt und durch geographische und klimatische Bedingungen erhalten wurde.

Aber nicht nur auf praktischem und kommerziellem Gebiet ist ihre Eigenart scharf ausgeprägt; auch auf künstlerischem Boden hat Hamburg seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts fast ununterbrochen — obwohl fast unbeachtet — eine einheimische Produktion niederdeutschen Charakters aufzuweisen, im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts sogar eine wichtige, wenn auch vergessene, Blüte lokalen Kunstschaffens erlebt, die in der Folge etwas näher betrachtet werden soll. Es giebt wenige deutsche Städte, in denen eine bodenständige Lokalschule der Malerei und auch der Holzplastik sich so ununterbrochen fortgepflanzt hat, wie in Hamburg.

Um so auffälliger muss es daher dem Kunsthistoriker erscheinen, dass gerade die Hamburger — im Gegensatz zu den Niederländern — ihre heimatlichen Instinkte in einem wesentlichen Punkte seit langem geflissentlich verleugnet haben: in der Liebe und Pflege einheimischer Kunst und einheimischer Künstler. Hier hat das Lokalgefühl und das Verständnis fast gänzlich versagt.

Die Ursachen und Gründe dieser eigentümlichen, mit der sonstigen selbstbewussten Eigenart schwer vereinbaren »Selbstverleugnung« — wenn dieser Ausdruck gestattet ist —, sind ziemlich verwickelter Art und auf verschiedenartig einwirkende historische Bedingungen teilweise zurückzuführen. Im grossen Ganzen dürften sie einerseits in der traditionellen Voreingenommenheit der Grosskaufleute, Rhedereibesitzer und Schiffskapitäne gegen die »brotlosen« Künste, andererseits in der Trostlosigkeit der früheren politischen Zustände Deutschlands — die fast nirgends eine bewusste und freudige Hingabe an eine heimatliche Kunst aufkommen liessen — ihre Erklärung finden.

Diese Thatsachen und ihre nachteiligen Folgen, nicht etwa der Mangel an grossen, originellen Begabungen waren Schuld daran, dass sich in Hamburg niemals eine bodenständige, im guten Sinne lokale Kunst entwickeln und behaupten konnte. Erst von ausserhalb musste sie sozusagen wieder eingeführt, neuentdeckt und gesammelt werden.

Seit etwa zehn bis zwölf Jahren wurde das Kunstleben Hamburgs durch ein günstiges Zusammenwirken zufälliger äusserer Umstände — vorläufig mehr von oben nach unten, als von unten herauf — angeregt, befruchtet und zusammengefasst auf einer lokalhistorischen Grundlage, welche vorbildlich in ihrer organischen Entwicklung für das übrige Deutsch-

1) *Alfred Lichtwark:* Meister Francke — Julius Oldach — Mathias Scheits — Das Bildnis in Hamburg. Hamburg 1899. Verlag der Kunsthalle.

land werden könnte, wenn man, ganz abgesehen von irgendwelcher Tendenz, Richtung oder Schule, die richtigen Lehren und Schlüsse aus dieser organisatorischen Thätigkeit einzelner Männer ziehen und auf unsere allgemeinen Kunstverhältnisse anwenden würde. In aller Ruhe und mit zielbewusster Beharrlichkeit ist hier ein Stück Nationalkultur im besten Sinne ans Tageslicht gefördert worden, welches für die Kultur als solche, wie für diejenigen, welche sie gehoben und der Vergessenheit entrissen haben, ein gleich ehrendes Zeugnis ausstellt. An dieser Kulturarbeit waren nach und nach verschiedene Faktoren beteiligt, ausser den bei den berufenen Führern, deren Wirksamkeit als Direktoren der Hamburger Kunsthalle und des Museums für Kunst und Gewerbe bekannt und anerkannt genug ist, um auf ihre Verdienste noch an dieser Stelle hinweisen zu müssen. Angeregt durch diese von historischem Wissen gesättigten und dabei voll im Leben der Gegenwart stehenden Männer hat namentlich in jüngster Zeit der bürgerliche Gemeinsinn und die Opferwilligkeit mehrerer älterer Hamburger Kunstliebhaber die einheimischen öffentlichen Sammlungen mit einer Reihe von Stiftungen und einzelnen Zuwendungen bedacht, welche den Wert dieser öffentlichen Museen um manche »Imponderabilien« aus älterer und neuerer Zeit erhöht haben.

Sie eingehend nach allen Seiten zu würdigen, ist im Rahmen eines knappgefassten Überblickes nicht möglich. Das Material ist schon viel zu reichhaltig an Inhalt und Bedeutung, wenn auch noch nicht an Zahl der Kunstdokumente, aus denen ich heute nur den einen oder andern Folianten aufschlagen und im Vorübergehen kurz beleuchten möchte, sofern er mir auf meinem Rundgang aufgefallen ist.

Zwei alte Hamburger Maler, deren Namen fast gleich lauten, *Franciscus Franck* und *Meister Francke*, ragen aus ihrer Umgebung hervor. Zeitlich sind sie um ein Jahrhundert getrennt. Francke ist der ältere; er steht noch mit seinem ganzen Empfinden in der Spätgotik, die aber das Aufgehen einer neuen Schönheit schon ahnt (1424), während sie im leidenschaftlich erregten Gefühlsleben, im Physisch-Schmerzvollen das grosse Leidensmotiv unaufhörlich variiert und koloristisch vertieft, gleichsam umgoldet von dem warmen Farbenschimmer des Orients, den die westlichen Germanen während der heissen Kampfzeit der Kreuzzüge mit erregten Gemütern empfangen und aufgenommen hatten, so dass es in ihren begabtesten Malern noch lange, wenn auch vielleicht unbewusst, nachklingt. Francke ist so ein leidenschaftlicher Kolorist, während der spätere Franciscus Franck, bereits ein klar bewusster Renaissancekünstler, die Lust am menschlichen Leibe in jeder Bewegung und Biegung der Gelenke, im stolzen Aufbau der Komposition erkennen lässt, dabei von einer herben Gebundenheit und Männlichkeit. Das Bild, eine Kreuztragung, wurde aus einer Kirche in ehrwürdiger Nacht ans Tageslicht gebracht. Die Sanct Petrikirche hat es leihweise der Kunsthalle überlassen. Die Erhaltung des Bildes ist in jeder Hinsicht tadellos und es hat Qualitäten von ganz aussergewöhnlicher Tüchtigkeit und Grösse. Vom Geiste »Hübsch' Martins« von Colmar ist in dem zeichnerischen Aufbau des Ganzen ein Hauch zu verspüren, aber alles dabei mit selbständiger Kraft verarbeitet.

Die bis jetzt erreichbaren, ziemlich spärlichen Daten über den »Spätgotiker« Meister Francke hat der Kunsthallendirektor gesammelt und im Selbstverlag der Kunsthalle herausgegeben. »Entdeckt« wurde der Künstler im Jahre 1890 ebenfalls in der Sanct Petrikirche an der Südwand des Chors. Der Zufall brachte das letzte Werk des Meisters zuerst wieder ans Tageslicht. Dann kamen andere zum Vorschein im Schweriner Museum, die vorher fast unbeachtet geblieben waren. Zusammengestellt gaben sie einen wichtigen Teil der Lebensarbeit und ermöglichten geschichtliche Überblicke und Feststellungen von bedeutender Tragweite. Sie eröffneten den Blick in eine starke selbständige Kulturenclave mit deutlichen breiten Umrissen. Eine »Seefahrerkultur«. Das Hauptwerk Francke's ist nämlich der grosse Flügelaltar der »Hamburger Englandsfahrer«, ein in neun Bildern erhaltenes historisches Dokument, das wohl geeignet ist, das Urteil Wilhelm Bode's zu bekräftigen, dass »Hamburg von jeher der Hauptsitz der norddeutschen Malerei« gewesen sein muss. Die Hamburger Englandsfahrer waren eine geistliche Brüderschaft, die wahrscheinlich um 1380 herum gegründet sein mochte, im Besitz eines beträchtlichen Reichtums und einer eigenen Kapelle als Bet- und Grabstätte war, welche durch den Francke'schen Altar geschmückt war. Es war eine jener zahlreichen Brüderschaften, die das Geistliche mit dem Weltlichen harmonisch zu vereinigen versuchten, eine Art geistlicher Versorgungs- und Versicherungsgesellschaft, die neben der Sorge für das Messopfer eine ständige Armenpflege und eine stramme Organisation des Handels und Arbeitsbetriebes verfolgte, in richtiger Würdigung des Irdischen und weiser Fürsorge für die Zukunft der Seele. Durch ihren Verkehr mit England hatten die Englandsfahrer den damals grössten und modernsten Heiligen des englischen Volkes kennen gelernt und zu ihrem Schutzpatron erwählt: den Heiligen Thomas von Canterbury.

In dem Archiv dieser Brüderschaft befindet sich ein stattlicher Foliant, welchen im Jahre 1541 der Bauvorsteher Peter Hestenbarch angelegt hat. Darin finden wir nach der etwas umständlichen Vorrede folgende Notiz über den Kaufkontrakt mit dem Hamburger Meister:

> ... »uppgerichtet anno 1424 des mandaghes vor sunte Niclawes dorch de ersamen unde vorsichtighen Borcherth Beunyn unde Matthyas Schyphouwer, olderlude der Enghelandesvarer gezelschopp, myth *mester Francken* umme eyne Taffell, de noch huthiges dages stath tho sunte Johannes in der Enghelandesvarer capellen in der sudher syden, welcher taffell ungheverlick ghekosteth hebbe hunderth marck Lubesch ... —«

Der Silberwert der Lübischen Münze war um 1424 viermal so hoch, als der der späteren Hamburger Courant-Mark. Auf eine bisher noch nicht aufgeklärte Weise tauchte dieser Thomasaltar im Jahre

1862 auf einer Versteigerung in Paris auf, wo die jetzt noch davon erhaltenen neun Tafeln für die grossherzogliche Galerie in Schwerin erworben wurden. Von dort hat sie nach längeren Unterhandlungen die Hamburger Kunsthalle für ihre historische Sammlung angekauft.

Spärlich und lückenhaft scheinen die Reste aus früherer Zeit, die bis auf uns gekommen sind, in Bezug auf Bilder und Miniaturen. Aber in den Urkunden, die trotz vielfacher Unglücksfälle — worunter der grosse Brand von Hamburg und die Plünderung durch französische und russische »Einquartierung« während der Befreiungskriege zunächst in Betracht kommen — heute noch erhalten sind, lassen sich Spuren einer bedeutenden Produktion nachweisen. Vor sechzig Jahren hat Lappenberg in seinen Beiträgen zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs die sehr zerstreuten Materialien zusammenzustellen versucht und im Jahre 1866 in der Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte veröffentlicht. Es geht aus diesen Aufzeichnungen zunächst hervor, dass die drei Gewerbe der Maler, Glaser und Lederarbeiter ursprünglich — wie in Köln, Basel und Osnabrück — in einer grossen Zunft zusammenstanden. Aus dieser Verschmelzung gewinnen wir eine deutlichere Vorstellung davon, wie die Malerei auf dem festen Untergrund des Handwerks langsam emporwächst, und wie in allen bürgerlichen Verhältnissen die Maler nicht als einzelne Künstler, sondern als Zunftmitglieder und Handwerksmeister zu denken sind. Den Bilderschmuck auf den Schildern besorgten die Maler ebenso wie die Figuren, Ornamente, Wappen und die bunten Kirchenfenster. Das Zeitwort schildern und der Ausdruck Schilderei für Malerei — der noch heute in Holland üblich ist — dürfte zweifelsohne auf diese »Schildermaler« zurückzuführen sein. Zum Ausstellen ihrer Arbeiten mieteten die Maler vom »Stadtverwalter« Buden; die erste derartig überlieferte »Schilderbude« für den Maler Hermann, wurde um einen Jahreszins von »drei Pfund Pfennigen« um 1350 gemietet, während als ältester bekannter Maler in Hamburg der Meister Stadingus um 1294 erwähnt wird. Von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab kennen wir eine Reihe von Malernamen, unter denen der wichtigste, Bertram von Minden, 1383 die grosse Altartafel von St. Petri lieferte, die bei dem Brande der alten Kirche zu Grunde ging. Für die Beurteilung Meister Francke's kann wahrscheinlich dieser Bertram von Minden mittelbar oder unmittelbar in Betracht kommen, obwohl wir nicht nachweisen können, ob er sein Lehrer gewesen sei. Es finden sich bei Meister Francke wohl Anklänge an Westfälisches, aber ob seine frühen Arbeiten, die etwa um 1410 anzusetzen sind, zu der Annahme berechtigen, dass er in Westfalen eine Lehrzeit durchgemacht, oder diese Anklänge auf ganz allgemeine Einflüsse westfälischer Kunst auf Hamburgischem Boden zurückzuführen sind, lässt sich vorläufig noch kaum entscheiden.

Was aber untrüglich erwiesen und urkundlich festgestellt werden kann, ist die Thatsache, dass im vierzehnten, fünfzehnten und auch noch im sechzehnten Jahrhundert der Hamburgische Senat eine umfassende »Protektion« der heimischen Kunst und Kunstindustrie zu teil werden liess und sich einer blühenden Kunst bediente, um im vornehmen Sinne zu »prunken«, und dass die kleine Stadtgemeinde ein unvergleichlich viel stärkeres Bedürfnis nach Kunst empfand, als die jetzige Generation mit ihrem grossen wirtschaftlichen Aufschwung und den allgemeinen materiellen Fortschritten. Zweifellos hat gerade diese einseitige Entwicklung die Entfaltung des Kunstsinnes zurückgedämmt, der erst in neuester Zeit wieder seine Fühlhörner schüchtern hervorzustrecken beginnt.

Auch in den Provinzen gab es verschiedene Kunstschulen, von denen wir hauptsächlich drei unterscheiden können: die Lübecker, die Hannoversche und die Westfälische, zu denen vielleicht noch, infolge neuerer Forschungen, eine spezifisch *»holsteinisch-friesische Schule«* hinzugerechnet werden muss.

Über die Lübecker Kunst vor 1530 hat bekanntlich Adolf Goldschmidt eine ziemlich umfassende Publikation, mit zahlreichen Lichtdrucken begleitet, herausgegeben, unter denen sich jedoch nichts findet, das wir als Vorbild für Meister Francke ansehen dürfen. Ebensowenig deuten die Schätze des Hannover'schen Provinzialmuseums — die Lüneburger Goldene Tafel und der Göttinger Altar — darauf hin, dass dort die Entwicklung der Hamburgischen voraus gewesen wäre, obwohl besonders der Buxtehuder Altar ein sehr hervorragender historischer Beleg für die Selbständigkeit der hannoverschen Schule ist. Am nächsten steht Westfalen, das besonders im zweiten Drittel des vierzehnten Jahrhunderts seinen Überschuss an physischen und geistigen Kräften an die ostdeutschen Städte abgegeben hatte. Mehr als eine allgemeine Rassenverwandtschaft kann aber auch in dieser Richtung nicht nachgewiesen werden.

Hinsichtlich der Kölner Schule äussert Lichtwark seine Bedenken dagegen, alle gleichzeitige Produktion auf irgend eine Art mit ihr in Beziehung bringen zu wollen, indem er sagt:

»Wenn wir heute die gleichwertigen Bilder aus der Kölner Schule vor 1430 auf eine etwaige Verwandtschaft mit Francke ansehen — es kommen eigentlich nur der Clarenaltar im Kölner Dom, die interessante Kreuzigung der Familie Wasserfass und die Madonna mit der Bohnenblüte im Wallraf Richartz-Museum in Betracht — so fällt es schwer, irgend eine nähere Beziehung zu entdecken. Was verwandt ist, erklärt sich aus der gleichen Zeit und der gleichen Rasse. In jüngster Zeit hat man mehr auf die Selbständigkeit der verschiedenen deutschen Kulturcentren jener Tage achten gelernt und sieht eine aus dem Wesen der Zeit stammende Ähnlichkeit nicht gleich als Abhängigkeit an.«

Auch Schlie, der Direktor des Schweriner Museums, führt bereits in seinem Katalog von 1882 in der Einleitung aus, dass der Hamburger Meister trotz allgemeiner Verwandtschaft mit den Kölnern keineswegs aus ihrer Schule zu sein brauche. »Es kann vielmehr recht wohl angenommen werden, dass beide, ebenso

die mehr oder minder verwandten verschiedenen westfälischen Meister dieser Zeit auf einem älteren gemeinsamen Boden der Kunst stehen, der den grössten Teil Deutschlands umfasst und auf welchem sich, je nach der Lage der Landschaften, mehr oder minder verwandte Entwickelungsreihen im Laufe der Zeit bemerkbar machen.«

Fast gleichzeitig mit dem Thomasaltar der Enghellandesfahrer entstand in Nürnberg der Imhofaltar in der Lorenzkirche, und das Jahr 1424 ist auch das Geburtsjahr des Genter Altars. Dass aber zwischen Hubert van Eyck und Meister Francke die geistige Unabhängigkeit kaum geringer als die räumliche Entfernung ist, wird niemand bezweifeln können, der beide Künstler kennen gelernt hat. Auch in der Anwendung der »Eiweissmalerei« geht Francke technisch seine eigenen Wege. Er vertreibt die Farbe weniger, trägt sie weit energischer auf als es vor ihm einer gewagt hätte, und wenn er Lichter aufsetzt, z. B. auf Stirn, Mund, Kinn und Nasen seiner Volkstypen, Ritter und wilden Soldaten, so sind das förmliche Pinselhiebe, die an eine »Frans Hals-Technik im Kleinen« erinnern.

In rein koloristischer Beziehung überragt Meister Francke die deutschen Zeitgenossen um ein Beträchtliches. Stets enthält seine Farbenverteilung einen grossen und einheitlichen Gedanken und die Qualität ist jedesmal in ihrer geradezu leuchtenden Glut neuartig und überraschend. Ganz vereinzelt findet er auch, wo es ihm darum zu thun ist, kühle Harmonien in der Zusammenstellung der Töne. Aber die unruhige Pracht der Brokatgewänder, die bei den zeitgenössigen Westfalen so beliebt war, muss bei ihm einer breiten ruhigeren Grösse in den Fleckenwirkungen Platz machen und nur in einem Falle kommt bei ihm der scheckige Silberbrokat vor, der ein Lieblingstoff der Westfalen war. Gerade in Bezug auf die durchsichtige Leuchtkraft seiner Farben kann man vielleicht das malerische Gleichnis anwenden, das mir bei der ersten Begegnung mit dem Meister auf die Lippen kam: Meister Francke hat das bunte Kirchenfenster auf die Holztafel übertragen.

Zeichnerisch ist er ein Neuerer, insofern er vom Typus zum Individuum vorzudringen sucht und in der intensen Charakterkunst seiner Natur die ganze Skala der Leidenschaften anklingen lässt, ja in der Darstellung von Schächern, Zöllnern und Galgengesichtern bis zur Karikatur schreitet, ohne als Karikaturist zu erscheinen. Auch beginnt bei ihm das deutliche Streben nach Raumillusion, namentlich im Vordergrund der Bilder, wo er das Nebeneinander durch ein Vor- und Hintereinander mit gewagten Überschneidungen zu unterbrechen sucht. So steht er selbständig an der Schwelle eines neuen Zeitalters, dessen Hauch ihn berührt hat zur selben Stunde, als in Gent die van Eyck und in Italien Masaccio zur Weihe eines neuen Frühlings die Natur entdeckten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Berlin. Die Wiederentdeckung des berühmten Porträts der Herzogin von Devonshire von Gainsborough, die aus New-York telegraphisch gemeldet wird, macht in englischen und amerikanischen Kunstkreisen das grösste Aufsehen. Die Geschichte dieses Bildes, das vor fünfundzwanzig Jahren gestohlen worden war, klingt wie ein Roman. Im Jahre 1876 hatten, wie die »H. N.« mitteilen, Messrs. Agnew das Bild zu dem Preise von 217 150 M. bei einer Auktion bei Christie gekauft und es in ihrer Galerie in Old Bond-Street ausgestellt. Als im Mai 1876 eines Morgens der Portier die Galerie aufschloss, entdeckte er, dass das grosse Bild, über das damals ganz London sprach, verschwunden war. Der vergoldete Rahmen hing allerdings noch da, aber das Bild war herausgenommen. Trotz der sofort ausgesetzten Belohnung von 20 000 M. wurde das Geheimnis nicht gelöst; man war nur überzeugt, dass das Bild nach Amerika gebracht worden war. Alle möglichen Behauptungen wurden damals über die Beweggründe des Diebes aufgestellt. So sollte es gestohlen worden sein, um dafür Geld zur Befreiung eines Gefangenen in Frankreich zu lösen. Unter noch seltsameren Umständen ist das Bild nunmehr wieder aufgefunden worden. Der Dieb behielt das Bild, um sich die Belohnung zu verschaffen. Es wurden nun zwar Belohnungen ausgesetzt, aber die Straflosigkeit des Diebes sollte nicht garantiert werden. Der Dieb aber dachte »ohne Garantie kein Bild«, that das Bild in den falschen Boden eines Koffers und ging damit nach New-York, Brooklyn, Philadelphia, Boston und Chicago, ohne dass jemand wusste, was für ein Schatz in seinem Koffer verborgen war. Die Wiedererlangung des Bildes geschah jetzt durch Vermittelung eines bekannten amerikanischen Spielers Pat Sheedy. Vor vielen Jahren verlor Sheedy beim Pharaospielen in Chicago. Ein anderer Spieler, der an jenem Abende glücklicher war, als er, lieh ihm 2000 M., obgleich beide einander völlig fremd waren. Sheedy verlor den Mann aus dem Auge, bis er bei einem Besuch in Konstantinopel von einem Griechen angesprochen wurde, der ihm sagte, dass ein alter Freund ihn zu sehen wünschte. Es stellte sich heraus, dass sein früherer Wohlthäter von Seeräubern gefangen genommen war. Sheedy bezahlte das Lösegeld für ihn und befreite sich dadurch von seiner früheren Schuld. Als Sheedy dann später einem Detektiv Pinkerton von diesem Vorfall erzählte, war er erstaunt, als der Detektiv ihm sagte, dass sein Freund der Dieb des Bildes von Gainsborough wäre. Pinkerton bat Sheedy, die Verhandlungen um Rückgabe des Bildes zu leiten. Nachdem man übereingekommen war, dass eine Belohnung gezahlt und keine Klage anhängig gemacht werden sollte, dass auch das Geheimnis der Identität des Mannes bewahrt bleiben sollte, kam der Bilderdieb nach Amerika und brachte seinen kostbaren Raub im Boden des Koffers mit. Das Geschäft wurde zwischen Mr. Morland Agnew, einem Mitgliede der bestohlenen Firma, und dem Diebe in Chicago perfekt, und beide kehrten auf der »Etruria« nach England zurück. Sheedy soll als Anteil an diesem Geschäft 4000 M. erhalten haben. -r-

NEKROLOGE

Paris. In dem südfranzösischen Kurort Lavandou, wo er Heilung von einem langwierigen Leiden gesucht hatte, starb, wie schon kurz berichtet, am 27. März der Maler *Jean Charles Cazin*, noch nicht ganz sechzig Jahre alt. Cazin war in dem Dörfchen Samer in Nordfrankreich als Sohn eines Arztes geboren, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Paris, wurde Zeichenlehrer an der von Trélat gegründeten Architekturschule und später Direktor der Kunstschule und des Museums in Tours, wo er es aber nur wenige Monate aushielt. Nach dem Kriege nahm er einen Ruf nach England an und wurde an Stelle seines

Landsmannes und Freundes Legros Zeichenlehrer am Süd-Kensington-Museum 1875 kehrte er nach Paris zurück, es dauerte aber noch einige Jahre, ehe er in weitern Kreisen bekannt wurde. Im Jahre 1863 schon hatte er öffentlich ausgestellt und zwar bezeichnend genug im Salon der Zurückgewiesenen, worauf in den Jahren 1865 und 69 einige bescheidene Arbeiten von ihm in den Salon aufgenommen worden waren. Nach seiner Rückkehr aus England erzwang er die öffentliche Aufmerksamkeit mit einem »Arbeitshof«. Dann folgten 1877 »Die Flucht nach Ägypten«, 1878 »Die Reise des Tobias«, 1879 »Der Abschied Marias und Josephs aus Judäa« und 1880 das heute im Museum des Luxembourg aufbewahrte Gemälde »Hagar und Ismael in der Wüste«, das ihm die erste Medaille einbrachte, nachdem er zwei Jahre vorher eine ehrenvolle Anerkennung erhalten hatte. Später folgten noch »Souvenir de fête« und »Judith verlässt Bethulien«, von denen das letztere seinen Platz in der Centennale der Weltausstellung gefunden hatte. In den letzten fünfzehn oder zwanzig Jahren hatte sich Cazin allmählich von der Historie abgewandt und dafür die Landschaft gepflegt. Er liebte sanfte Dämmerstimmungen und wusste es, seine Bilder mit unvergleichlicher Poesie auszustatten. In seinen Landschaften atmet alles köstliche Ruhe und wohlthuenden Frieden, und Cazin bearbeitete stets solche Motive, die zu seinen sanften und ruhigen Farbenharmonien taugten. Seine Historien besitzen die nämlichen Vorzüge, und am ersten lässt er sich hier mit Puvis de Chavannes vergleichen, mit dem er den heitern Adel, den hohen Ernst und die harmonische Schönheit der Komposition, die vornehm ruhige Farbengebung und den grossen Stil der Zeichnung gemeinsam hatte. Als daher Puvis starb und einige seiner grossen Wandgemälde für das Pantheon unvollendet zurückliess, war es ganz angebracht, sich zur Vollendung dieser Arbeiten an Cazin zu wenden, der sich seiner schwierigen Aufgabe so geschickt entledigte, dass die von ihm beendeten Arbeiten ebenso einheitlich sind wie die von Puvis selbst ausgeführten. Trotzdem liegt die Hauptbedeutung Cazin's auf dem Gebiete der Landschaft, obgleich er als Dekorateur mit den grössten Meistern unserer Zeit hätte wetteifern können. Seine Vermögensverhältnisse, die ihn zur Herstellung verkäuflicher Bilder zwangen, mögen ihn wohl mehr zum Verlassen der Historie und zur Landschaft getrieben haben, als seine ursprüngliche Neigung, aber es ist sicher, dass er auf dem Gebiete der Landschaft einer der grössten, wenn nicht der grösste französische Meister vom Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts ist. Die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm seit kurzem das sehr bezeichnende Gemälde einer Landschaft mit der büssenden Magdalena. *K. E. S.*

Düsseldorf. Hier starb am 2. April der durch seine dem ländichen Leben entnommenen Genrebilder einst weit bekannte und beliebte Maler *Hermann Sondermann* im Alter von 68 Jahren. -r-

PERSONALIEN

Brüssel. Constantin Meunier feierte am 12. April seinen 70. Geburtstag. □

Berlin. An Stelle des verstorbenen Ehrenpräsidenten der Akademie der Künste Professor Karl Becker ist der Landschaftsmaler Professor *Eugen Bracht* bis Ende September 1903 als Senator berufen worden. Bracht ist seit 1884 Mitglied der Akademie. -r-

DENKMÄLER

Innsbruck. Das Innsbrucker Komitee, dessen ständiger Ehrenvorsitz den Herren Bürgermeister W. Greil und Universitäts-Professor Dr. Jussinger übertragen ward, beschloss, das projektierte *Adolf Pichler-Denkmal* als hohe Bronzestatue auf einem öffentlichen Platze in Innsbruck zu errichten und dasselbe nach dem vom Bildhauer Edmund Klotz bereits angefertigten Modell durch den genannten tirolischen Künstler zur Ausführung zu bringen. Zur Aufbringung der erforderlichen Geldmittel wird das Komitee u. a. zunächst einen Aufruf ergehen lassen, auch sollen in verschiedenen Städten Österreichs und Deutschlands Spezial-Komitees zu diesem Zweck gebildet werden, wofür Persönlichkeiten aus den allerersten Kreisen der Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Wien, Prag, München, Weimar, Jena, Dresden, Leipzig, Breslau, Berlin u. s. w. bereits gewonnen wurden. Auch in unseren Alpenländern haben z. B. in Kufstein, Bozen, Salzburg, Linz und Graz hervorragende Kunstfreunde ihre Mitwirkung zur Verwirklichung des Denkmal-Projektes freudigst zugesagt. ***

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Florenz. Seit der Aufstellung der Galerie von S. Maria Nuova in den Uffizien haben hier die Arbeiten an der grossen Neuordnung der Galerie geruht. Dagegen ist in der *Academie* die »Sala del Beato Angelico« neu hergerichtet worden, die Bilder erhielten, soweit es nötig war, Glas und Rahmen, und in einem besonderen Raume wurden die Schule Giotto's und Neri di Bicci mit seinen Nachfolgern untergebracht. Im *Palazzo Riccardi* kann man seit kurzem Benozzo's Fresken in elektrischer Beleuchtung studieren, und im *Bargello* hat Supino die Neuordnung der Sammlung Ressmann, der Medaillen und Siegel beendet. Hier ist jetzt auch das mächtige Taufbecken (12. Jahrhundert) mit der Darstellung der zwölf Apostel und der zwölf Monate aufgestellt, welches Ridolfi in der Nähe von Lucca entdeckt hat. Im Donatello-Saal fand ein Bronzekopf Aufstellung, einen bärtigen Mann (Marsyas?) darstellend, dessen Zugehörigkeit zu Donatello allerdings mehr als zweifelhaft erscheint. Besonders erfreulich ist es, dass in San Domenico bei Fiesole die Taufe Christi von Lorenzo di Credi und die Santa Conversazione von Fra Angelico neue bessere Plätze in den Seitenkapellen erhielten, wo man diese Perlen Florentiner Malerei bei hellster Beleuchtung besser geniessen und studieren kann als bisher. *E. St.*

London. Ausstellung antiker Silbergegenstände im „Burlington Fine Art Club“. In der Galerie des Klubs in Saville Row ist zur Zeit eine der seltensten Sammlungen alter Silbergegenstände vereint, die wohl je in England ausgestellt wurden.

Die verstorbene Königin Viktoria hatte aus der Silberkammer in Windsor nachfolgende Gegenstände gesandt: den berühmten Nautilus-Pokal, angefertigt von Nikolaus Schmidt in Nürnberg, einen silbernen Tisch, ein paar englische Kannen und eine Rosenwasserschüssel, die drei letzten Gegenstände aus dem 17. Jahrhundert. Unter den verschiedenen Gilden Londons zeichneten sich die Waffenschmiede mit ihrem »Richmond-Pokal« aus. Von einzelnen Ausstellern soll erwähnt werden: der Herzog von Norfolk, der den sogenannten »Bourchier-Becher« lieh, Sir Samuel Montagu, die Familie Rothschild, und die sehr alten englischen Kirchengefässe von Lord Carysfort, die in dem Whittlesea Moor entdeckt wurden. Das schönste Objekt aus der Elisabeth-Epoche gehört Lord Newton. Dies ist eine silberne, mit prachtvollen bunten Emails verzierte Schüssel, im Centrum das heraldisch korrekt ausgeführte Wappen der Familie Leigh. Das St. John College in Cambridge besitzt den schönsten Becher im Augsburger Stil,

der überhaupt in England bekannt ist. Gute Stücke aus der Periode Jacobs I. sind schon zahlreicher vorhanden.

Viele Beispiele der Kleinkunst Spaniens, Portugals, Frankreichs und Italiens sind zur Stelle. Die aus den beiden erstgenannten Ländern stammenden Arbeiten sind zwar sehr reich und prächtig ausgestattet, mitunter sogar etwas überladen, aber in der Zeichnung stehen sie fast immer hinter den italienischen und französischen Werken zurück. Durch die Berührung jener Länder mit Indien und seiner Kunst erscheint nach unserem Geschmack der Stil der betreffenden Entwürfe ungünstig beeinflusst. Alle Länder aber werden durch die Nürnberger Arbeit aus dem 15. Jahrhundert, den »Warwick-Pokal«, weit überragt. Am oberen Rande zeigt das Kunstwerk karthagische und römische Reiter in Relief.

Das bedeutendste antik griechische Stück besteht in einem kleinen, wunderbar schön erhaltenen Silberkrug, der wahrscheinlich eine Opferspende war und aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammt. Der Besitzer desselben ist Mr. Cecil Smith vom British Museum. Man kann wohl sagen, dies kleine, aber echt antik entworfene und klassisch durchgeführte Werk verhält sich zu den grossen, pompös und überladen gehaltenen Kirchengerätschaften, Kelchen und Monstranzen Spaniens, wie die Epoche des Perikles zu der Philipp II. Mr. Stanyforth beschickte die Ausstellung mit seiner Sammlung antiker Löffel, die die berühmteste in England ist.

Wenn man ein Schlussfacit über die Ausstellung ziehen will, so kann es nur lauten: Im ganzen und grossen haben die englischen Gold- und Silberschmiede in ihren Juwelierarbeiten weder Cellini, Holbein und Nikolaus Schmidt in Nürnberg, noch überhaupt die süddeutschen Meister in Augsburg u. s. w. auch nur annähernd in ihrer Kunst, d. h. weder im Entwurf, noch in der Ausführung, erreicht. Im modernen Fach aber sind die Engländer von den Franzosen überflügelt, eine Thatsache, die nur zu klar auf der Pariser Ausstellung zum Ausdruck kam. *v. Schleinitz.*

London. Die Eröffnung einer neuen Kunstgalerie in Whitechapel, dem verrufensten Teile Londons, kann als einer der merkwürdigsten Versuche zur Hebung eines Stadtteils und seiner Bevölkerung gelten. Ob vor der Hand viel erreicht wird, steht dahin, denn zum Verständnis der Kunst gehört Erziehung dazu, also vor allem auch Zeit. Aber selbst die besten Kenner Londons und der Bevölkerung jenes Stadtteils bezweifeln, dass die edle und wahrhaft humane Gesinnung des bekannten Philantropen Passmore Edwards, der die Hauptsumme für die Errichtung des Kunstinstituts bewilligte, dazu beitragen werde, die brutalen, täglich mit dem Gesetz in Konflikt geratenden Individuen auf einen besseren moralischen Standpunkt zu heben. Jedenfalls verdient die Absicht des Spenders die höchste Anerkennung. Ausser Mr. Passmore Edwards haben der Graf von Iveagh, Mr. E. Speyer und Mr. Yarrow erhebliche Summen für das Unternehmen verwandt. Ausserhalb des Gebäudes, an der Hauptfront, ist nach den Entwürfen Walter Crane's ein Mosaik angebracht, welches »die Sphäre und Botschaft der Kunst« illustrieren soll. In zwei grossen Sälen können 500 Bilder untergebracht werden. In bestimmten, regelmässig wiederkehrenden Zeitabschnitten finden Ausstellungen statt. Die Feierlichkeiten für die Eröffnung der ersten Ausstellung in den neuen Räumen wurden durch Lord Rosebery geleitet. Den Ehrenplatz unter den Gemälden erhielt ein Porträt der Königin Viktoria von Angeli. Von sonstigen Meistern waren Werke vorhanden von: Maddox Brown, Watts, Leighton, Millais, Burne-Jones, Poynter, Leader und Woodville. Neben dem Porträt der Königin hingen die Bildnisse von Tennyson, Lord Roberts, Rudyard Kipling und das des Kanonikus Barnett, der in Whitechapel wohl die bekannteste Persönlichkeit sein dürfte, und der nach Kräften dazu beiträgt, das allerdings dort thatsächlich vorhandene Elend von unerhörter Ausdehnung zu mildern. Unterstützt in seinen menschenfreundlichen Bestrebungen wird der Genannte von Mr. W. Lawson, Sir Samuel Montagu, Mr. P. Trelvar, Lady Lewis und Mr. Blyth, die sämtlich der Einweihungsceremonie beiwohnten.

v. Schleinitz.

Berlin. Vom 20. April an für vierzehn Tage ist im Kunstsalon der Herren Cassirer eine höchst interessante Gruppe älterer Kunstwerke zu sehen. Herr *A. v. Beckerath* stellt, zum finanziellen Vorteil eines gemeinnützigen Vereins und gewiss vielen Kunstfreunden zu Dank, einen Teil seiner unvergleichlich reichen Sammlung von Handzeichnungen aus. Etwa 400 Blätter von niederländischen Meistern, zumeist von holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, vielfach in höchst reizvollen alten Rahmen haben in den Räumen der Herren Cassirer Platz gefunden. Mit etwa 50 Zeichnungen steht Rembrandt herrschend im Mittelpunkt, Albert Cuijp, v. Goijen, Jacob van Ruisdael und viele andere Hauptmeister schliessen sich glücklich an mit ausgezeichneten Arbeiten. Die Ausstellung bietet den Einblick in einen Bezirk, der weiteren Kreisen zumeist verschlossen bleibt. — Wir werden auf die höchst bedeutende Sammlung in Wort und Abbildung noch zurückzukommen.

Venedig. Am 21. April soll die hiesige *Internationale Kunstausstellung* eröffnet werden. Die hiesigen Künstler sehen mit der allergrössten Spannung dem Urteil der Jury entgegen. Die Herren waren zuerst in ganz Italien herumgereist, um die ihnen vorgestellten Kunstwerke in den Hauptcentren abzuurteilen. Das Resultat war für Palermo, Neapel, Rom und auch Florenz höchst unerfreulich. Kaum 10 Prozent des Eingesandten wurde angenommen. Auch die Piemontesen und Lombarden konnten sich keiner besonderen Rücksichten rühmen. Angesichts des niederschmetternden Resultates, welches, wie immer, viele Proteste hervorrief, war man um so begieriger, welches Verhalten die Aufnahmejury hier ihren eigenen Landsleuten gegenüber einhalten werde.

Das Resultat war geradezu vernichtend. Unter 275 eingesandten Arbeiten wurden 43 angenommen. Unter den Zurückgewiesenen sind Namen ersten Ranges. Sie konnten sich vor Staunen sagen, ob es denn wirklich ein Glück für die venezianischen Künstler ist, diese internationalen Ausstellungen ins Leben gerufen zu sehen, welche alles, was an nationaler Eigenart noch in der hiesigen Kunst steckte, völlig vernichtet, überflüssig gemacht haben, und einer allgemeinen kosmopolitischen Kunst allein das Recht der Existenz einräumen. — Die Jury bestand aus den Herren Tito, Fragiacomo, Lauenti als Maler, dem Bildhauer Trentacoste und dem Kunstgelehrten P. Levi. Mit Ausnahme des Sicilianers Trentacoste Venezianer. — Die Jury hat nun ihre Relation erlassen, in welcher sie lang und breit mitteilt, nach welchen Grundsätzen sie vorgegangen sei, immer im Auge behaltend, streng nach dem ihr übergebenen Programm zu handeln. Es ist trotzdem sehr schwer zu bezeichnen, nach welchen Gesichtspunkten angenommen und zurückgewiesen wurde. — Nach allem zu schliessen, müsste die Ausstellung nur Kunstwerke ersten Ranges bieten. Das wird sich ja nach der Eröffnung zeigen. Man spricht auch diesmal von einer Sonderausstellung der Erbitterten, die wohl nicht zu stande kommen dürfte.

Weit erfreulicher mag die Mitteilung klingen, dass der *Canale grande* um einen überaus prächtigen *gotischen Palast* reicher ist, eine wahre Zierde der Stadt Venedig. — Der

Hotelbesitzer Grünwald hat insofern dieses Verdienst, als er seinem Architekten Sardi freie Hand liess, etwas hinzustellen, was dem Lokalcharakter Venedigs entspräche, und trotzdem im Innern den Hotelzwecken dienstbar zu machen. Es gelang dem Architekten, mit Hilfe alten Materials an Säulen und Kapitellen, sowie durch künstliches Abtönen einen venezianisch-gotischen Palast zu errichten, der so vollkommen stilrichtig, so poesievoll ist, dass er erscheint, als ob die Jahrhunderte über ihn hingegangen seien. Der Verdienst Sardi's tritt erst recht ins Licht, wenn man ihn mit dem gegenüberliegenden, ebenfalls gotischen Palaste vergleicht, der, vor einigen Jahren errichtet, so widerwärtig neu, so unendlich prosaisch erscheint. Eine grosse Anzahl Künstler Venedigs, von allen Farben, vereinigte sich, den Architekten und den Bauherrn zu feiern. Da sassen sie alle beim fröhlichen Bankette, die Juroren und die Abgeurteilten, und es mochte scheinen, als ob sie die besten Freunde seien. Doch war es erfreulich, sie alle in gemeinsamer Bewunderung einem so tüchtigen Architekten, einem so verständigen Bauherrn ihre Ovationen darbringen zu sehen; der Bürgermeister, Graf Grimani, sprach die Hoffnung aus, dass dieser Bau, ein weiterer Beweis von Venedigs neuem Kunstleben, nicht der letzte sein möge, der in seinen Formen und seinem Geiste an die grosse Vergangenheit anknüpfe. Dass es seit den internationalen Ausstellungen, die er mit ins Leben gerufen hat, keine venezianischen Maler, keine nationale Malerei mehr giebt, das verschwieg er. *A. Wolf.*

VOM KUNSTMARKT

Boston. Aus der Sammlung des Grafen Carlisle hat die Verwaltung des Museums das *Bild des Velasquez*, »Prinz Balthasar Carlos mit seinem Zwerg«, angekauft. ∞

Die *Kupferstichsammlungen* des Kapitän *F. F. Hansen* und des verstorbenen Herrn *Julius Rosenberg* aus Kopenhagen, welche vom 1. bis 4. Mai in Leipzig durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner versteigert werden, sind am Dienstag, den 30. April, in den Räumen dieser Handlung, Nürnbergerstrasse 44 pt., für zugereiste Interessenten zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Auswärtige Sammler, welche sich zu dieser Auktion nach Leipzig begeben wollen, seien hierdurch nochmals auf die günstige Gelegenheit, vor der Versteigerung die besonders an Rembrandt'schen Radierungen so reichen Mappen jener Sammlungen durchzublättern, hingewiesen.

VERMISCHTES

Florenz. Die baltische Künstlerin E. von London wird in wenigen Monaten eine Arbeit zum Abschluss bringen, welche in den weitesten Kreisen Beachtung verdient. Im Jahre 1891 begann die Malerin, alle äusseren Hindernisse, die sich ihr entgegenstellten, kühn überwindend, die Fresken des Andrea del Sarto im Chiostro della Scalzo zu kopieren. Es handelt sich um die zwölf Historien aus dem Leben des Täufers mit den vier Allegorien der drei Kardinaltugenden und der Justitia. Wie bekannt haben diese Fresken, die sehr allmählich entstanden und uns vor allem von Del Sarto's »prima maniera« die klarste Vorstellung geben, mehr oder minder durch Feuchtigkeit der Farben gelitten, und sie gehen mehr als andere Fresken des Quattro- und Cinquecento in Florenz dem Verfall entgegen, da die Chiaroscuro-Farben der Feuchtigkeit der Wände nur geringen Widerstand leisten. So war es denn eine sehr glücklich gewählte Aufgabe, die Fresken durch treue Kopien der Nachwelt zu erhalten, und sie ist den höchsten Anforderungen entsprechend gelöst worden. Von den zwölf Historienbildern sind zehn fast vollendet, von den Allegorien drei, alle auf Leinwand in einer besonderen Farbenmischung von Öl, Petroleum und Wachs in Originalgrösse ausgeführt. Die ersten Kopien wurden ohne Untermalung »alla prima« gearbeitet. Leider haben dieselben dadurch, dass die »terra di Siena« die übrigen Farben verschlang, einen leisen gelblichen Ton erhalten, der jedoch noch durch eine letzte Übermalung gemildert werden kann. Später hat dann die Künstlerin mit der terra di Siena die Gemälde nur unterlegt, die dadurch einen wärmeren, silbergrauen Ton, der Ursprünglichkeit des Originals entsprechend, erhielten. Nicht nur die Treue der Wiedergabe jeglichen Details verdient an diesen Kopien Bewunderung: die Körperformen sind wie in den Originalen mit anatomischer Genauigkeit behandelt, die Licht- und Schattenwirkungen sind dem Meister mit Verständnis abgelauscht und vor allem die Köpfe halten den Charakter Del Sarto's in prägnanter Weise fest, der vielleicht nur noch im Abendmahl von San Salvi Grösseres geleistet hat als in der Taufe des Volkes und in der Predigt des Täufers im Scalzo. Gewissenhaft und unermüdlich hat E. von London alles zu Rate gezogen, was wir heute noch an Handzeichnungen und Kopien der Fresken besitzen, die ja auch als Vorlagen für die Teppiche dienten, die heute im grossen Saale des Palazzo Vecchio aufgehäuft sind; mit grossem künstlerischen Takt hat sie die ernste, monumentale Aufgabe behandelt und mit zäher Willenskraft in rastloser zehnjähriger Arbeit der Vollendung genähert. In wenig Wochen werden die Predigt des Täufers und die Taufe des Volkes vollendet sein, in denen die Künstlerin in den Geist des Meisters am tiefsten eingedrungen ist. Dann werden in der Reihe nur noch die zwei Fresken des Franciabigio fehlen, der Abschied des Giovannino von seinen Eltern und die Begegnung mit dem Jesusknaben, die bereits in der Zeichnung auf Leinwand geworfen und zum Teil in Farben angelegt sind. *E. St.*

NACHTRAG UND BERICHTIGUNG

zu meinem Aufsatz über die Brüsseler Galerie.

Der Kölnischen Malerschule gehört noch das in heiteren Farben leuchtende Bild: »Die Hochzeit zu Kana«, Ecole allemande genannt. Es wurde schon von Friedländer als Frühwerk des Bartholomäus-Meisters bezeichnet, eine Ansicht, der ich mich auch anschliessen kann.

Nr. 113: Ecole Flamande genannt. Triptychon mit der Ehebrecherin vor Christus als Hauptdarstellung. Wahrscheinlich von Alart Claeszoon van Leyden. Diese Annahme stützt sich auf charakteristische Andeutungen bei van Mander über seinen Stil und seine künstlerische Herkunft. Hymans ist derselben Ansicht, stützt sich aber lediglich auf eine schwer zu deutende, unsichere Inschrift[1]).

D. Oulhemontsche Altarwerk. Über dies Gemälde sowie über die ganze sich diesem anschliessende Bilderreihe werde ich in kurzem in »Oud Holland« ausführlich berichten. Ich muss also jeden Leser, welcher über diesen für die altholländische Kunstforschung hochwichtigen Gegenstand gründlichere Auskunft wünscht, auf diese Zeitschrift verweisen.

Ein Bild Nr. 47 (Seite 323, 1. Spalte) wird als spätes Altarbild bezeichnet. Lies: spätes Altersbild.

Emil Jacobsen.

[1]) Vergleiche Carel de Mander, Ed. Hymans I 327, wo auch die Inschrift faksimiliert ist.

Gemälde-Versteigerung zu Köln

Ausgewählte ältere und neuere Gemälde in hervorragenden Werken erster Meister aller Schulen des XV. – XIX. Jahrh., nebst einem Anhange von Zeichnungen und besten Grabstichel-Blättern

aus einem altgräflichen Schlosse

und aus dem Nachlasse des zu München verst. Herrn Geheimrath

Dr. E. von Schauss-Kempfenhausen

stammend.

Versteigerung zu Köln den 29. und 30. April 1901. Illustr. Katalog (262 Nummern) ist à 2 Mark zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) Köln.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion No. 55

Am 20. Mai u. folgende Tage Versteigerung der

Doubletten des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstich-Kabinetts.

Kleinmeister. Dürer. Hollar. Niellen. Raimondi. Rembrandt. Frühe Schabkunstblätter. Holzschnitte. Ornamentstiche. Englische und französische Farbdrucke etc. 1743 Nummern. Katalog gegen 20 Pf. Portoersatz illustriert.

H. G. Gutekunst, Stuttgart.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig und Berlin.

Berichte der kunsthistorischen Congresse.

I. Nürnberg.	85 S.	M. 2.50.
2. Köln a. Rh.	102 S. und 4 Pläne	„ 3.60.
3. Budapest.	48 S.	„ 2.—.
4. Amsterdam.	63 S.	„ 3.—.
5. Lübeck.	108 S.	„ 4.—.

Diese Berichte enthalten die Ergebnisse der Verhandlungen und Auszüge aus den an den Kongresstagen gehaltenen Vorträgen. Die Hefte beanspruchen einen dauernden Wert.

Kunst-Auktion

von **C. G. Boerner** in **Leipzig.**

Mittwoch, den 1. Mai 1901:

Sammlungen meist niederländischer Meister

Julius Rosenberg und **Kapitän J. J. Hansen** Kopenhagen.

Berühmtes Rembrandtwerk. Blätter von **Dürer, Ostade, Claude. Kleinmeister.**

Illustr. Kataloge versendet gegen 60 Pf. frko.

C. G. Boerner, Kunsthandlung, **Leipzig**, Nürnbergerstrasse 46.

Auctions-Katalog LXIII.

Kunst=Auction

Dienstag, 14. Mai und folgenden Tag

Original-Radirungen
Original-Lithographien
Original-Handzeichnungen und **Aquarelle**

neuer, meist lebender Künstler als:
Klinger, Leibl, Liebermann, Lunois, Menzel, Rops, Unger u. A.

Original-Handzeichnungen
berühmter alter Meister

Sammlung O. H. Claass.
Prachtwerke über Kunst.

Reich illustrirter Katalog gegen 30 Pfennig in Briefmarken durch

Amsler & Ruthardt

Berlin W. 64, Behrenstr. 29a.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dr. Karl Heinemann

Goethe 2. Auflage.

Ein starker Band mit ca. 277 Abbild., Faksimiles, Karten und Plänen.

Geheftet 10 M., fein geb. 12 M., in Halbfrzbd. 14 M.

Inhalt: Ältere und neuere Kunst in Hamburg. Von W. Schölermann. — Wiederentdeckung eines Gainsborough. — Paris, Cazin †; Düsseldorf Sondermann †; Brüssel, Meunier 70 Jahre; Berlin, Bracht, Senator. — Innsbruck, Pichler-Denkmal. — Florenz, Neuordnung in der Akademie; London, Ausstellung antiker Silbergegenstände; London, Galerie in Whitechapel; Berlin, Sammlung Beckerath; Venedig, Kunstausstellung. — Boston, Bild Velasquez'; Leipzig, Auktion Boerner. — Florenz, Kopien nach Sarto. — Nachtrag. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

Digitized by Google

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 24. 2. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER FIRNISTAG DES SALONS.

Die soeben eröffnete diesjährige Ausstellung der Société nationale sieht ihren Vorgängerinnen so ähnlich wie ein Ei dem andern, obgleich seit dem letzten Salon dieser Gesellschaft bereits zwei Jahre vergangen sind. Im vorigen Jahre begnügte sie sich mit der Weltausstellung. Seit vier Jahren zum erstenmale sind die beiden grossen Gesellschaften bei ihren Ausstellungen wieder ganz getrennt. Nachdem die eine das Marsfeld und die andere den Industriepalast hatte verlassen müssen, um den Neubauten der Weltausstellung Platz zu machen, hatten sie zwei Jahre lang zugleich in der grossen Maschinenhalle ausgestellt, nur durch das Büffet voneinander getrennt. Auch jetzt bewohnen sie dasselbe Gebäude, aber der Kunstpalast an den elysäischen Feldern hat zwei Fassaden und zwei monumentale Eingänge. Den Artistes français ist der grössere Teil des Baues übergeben worden, der an der Avenue Nicolas liegt und worin die modernen Kunstwerke untergebracht waren, die Nationale hat den kleinern Flügel an der Avenue d'Antin bezogen, worin die Centennale Platz gefunden hatte. Die ältere Gesellschaft hat also ungefähr viermal soviel Platz wie die jüngere, indessen sind die Räume der Nationale gefälliger und günstiger und bieten reichlich Platz für die üblichen zweitausend Nummern des Katalogs. Nur fehlt hier der Raum für den Garten mit Wirtschaft, worin die vom Beschauen der Kunstwerke ermüdeten Besucher Erholung finden. Am Tage der Vernissage, wo sich ein zahlreiches Publikum drängt und schiebt, ist der Raummangel und das Fehlen von Ruheplätzen sehr bemerkbar, an gewöhnlichen Tagen aber ist die Sache nicht so schlimm, und was die Bilder, Skulpturen und sonstigen Arbeiten anlangt, so sind sie alle gut und übersichtlich gehängt und gestellt. Die Skulpturen, das Kunstgewerbe, die Pastelle und Griffelkünste sind im Erdgeschoss untergebracht, die Ölgemälde im obern Stockwerk.

Wenn der Salon sein altes Gesicht ziemlich unverändert zeigt, so kommt das daher, weil die Nationale — Salon des Marsfeldes kann man jetzt nicht gut mehr sagen — immer mehr zur geschlossenen Gesellschaft wird, die so wenig wie möglich neue Mitglieder aufnimmt und sich mit dem jetzigen Bestande ihrer Gesellschafter begnügt. Man sieht also alljährlich die nämlichen Leute, und bekanntlich wird ein Maler, der, wie man zu sagen pflegt, seinen Weg gefunden hat, oft selbst gegen seinen Willen gezwungen, auf diesem Wege zu beharren. So kommt es, dass man hie und da selbst bei unsern interessantesten und bedeutendsten Meistern ein Gefühl des Überdrusses verspürt, weil sie uns immer wieder das nämliche Bild vorsetzen. So geht es dem ausgezeichneten Thaulow mit seinen Winterbildern, die keiner so grossartig zu malen versteht wie er, die deshalb der Kunsthändler und der Liebhaber von ihm verlangt, und die er deshalb wieder und wieder malt. Auch heuer hat er wieder drei meisterhafte winterliche Landschaften, darunter sein Lieblingsmotiv, die roten Backsteinhäuser an dem halbzugefrorenen Flusse. Ähnlich geht es Carrière, der mit einigen Mädchenköpfen und einer von Kindern umgebenen Mutter erschienen ist, in seiner bekannten grau verschleierten, farblosen, aber geistvollen Art. Auch Lucien Simon sagt uns nichts neues mit seiner Wallfahrt und dem von neugierigen Bauersleuten umstandenen Cirkuswagen, zwei vortreffliche Bilder, die sich den ähnlichen Arbeiten des Meisters würdig anschliessen. Lhermitte bleibt bei seinen Landleuten auf freiem Felde, die er unvergleichlich wahr und schön wiederzugeben weiss. Cottet hat ein grosses und vier kleinere Bilder: eine Schar bretonische Frauen und Mädchen an dem in der Johannisnacht angezündeten Strandfeuer und vier Landschaften, worin die herbe Grösse und Melancholie der bretonischen Landschaft trefflich wiedergegeben ist. Raffaelli hat ausser mehreren Pariser Strassenbildern ein Porträt, weiss in weiss, eine interessante, aber nicht einwandfreie Arbeit.

Besnard hat zwei Ölbilder und einen Cyklus grosser Zeichnungen gesandt. Eines seiner Bilder ist ein vorzügliches Porträt, eine Dame in weisser Abendtoilette und weissem Theatermantel, grüner

Behang im Hintergrund, ein paar goldrote Flecke von der umgeschlagenen Innenseite des Mantels. Das andere Ölbild zeigt ein nacktes Mädchen in einem finstern Zimmer; aus dem Dunkel leuchtet nur die weisse warme Haut und einiges Geschmeide, eine ganz ausserordentlich schöne und eindrucksvolle Arbeit. Weniger gefallen mir die zwölf Zeichnungen, Entwürfe zur Ausmalung einer Kapelle, Christus als Tröster der kranken Kinder und vier, besonders den Kindern empfohlene Heilige darstellend. Besnard hat durchaus nicht, was wir von dem Maler religiöser Bilder verlangen müssen: den Glauben an die Wahrheit seiner Schilderungen. Er ist bei seinen mondänen und pariserischen Phantasien in seinem Element, entzückt und berauscht uns, als religiöser Maler lässt er uns kalt, weil ihm hier selber die Wärme und Begeisterung fehlt. Auch Gaston La Touche, der anmutigste und bestrickendste der jüngeren französischen Koloristen hat eine grosse Ausstellung: ausser mehreren Ölgemälden einen ganzen Saal mit Pastellen, lauter berauschende Farbensymphonien von bezwingender Schönheit. Der Spanier Zuloaga, der vor zwei Jahren einen durchschlagenden Erfolg mit seiner, jetzt im »Luxembourg« befindlichen Porträtgruppe erzielte, hat eine vermehrte Auflage dieses schönen Bildes gesandt. Von der Gruppe hat er nur den Mann weggenommen, die beiden Mädchen und den Hund aber gelassen und ihnen noch acht oder zehn lebensgrosse Gestalten beigegeben, zumeist spanische Frauen in schwarzer oder weisser Mantilla und zum Teil in knallroten Röcken, die dem Bilde die vornehme Ruhe rauben, welche die Arbeit im »Luxembourg« auszeichnet. Auch ist die Gruppierung etwas zerrissen und unruhig, und alles in allem gefällt mir das frühere und kleinere Bild weit besser. Ein prächtiges Bild ist die Fähre mit Kühen von dem Belgier van Cauvelaert, und ähnliche Qualitäten zeigt das mit seeländischen Frauen gefüllte Boot im Kanal von Guillaume Roger. Beide Künstler gefallen sich in der breiten und saftigen Wiedergabe des auf Menschen und Wasser fallenden hellen Sonnenscheins. Besondere Beachtung verdienen die wirklich al fresco gemalten Fresken von Baudouin, weil sie seit Jahren die ersten mit dieser für die Dekoration von Innenwänden unübertrefflichen Technik hergestellten Arbeiten sind, die man in einer Pariser Ausstellung zu sehen bekommt. Alle hiesigen grossen Dekorationsmaler der letzten 50 Jahre haben mit Ölfarben auf Leinwand gemalt, ein Verfahren, das der Freskenmalerei in jeder Beziehung unterlegen ist, und dem es unsere Nachkommen zuschreiben werden, wenn sie von den herrlichen Arbeiten von Puvis de Chavannes nichts mehr erkennen können.

Die Zahl der guten Bildnisse ist in diesem Salon sehr gross: Dagnan Bouveret hat ein Frauenporträt in vornehmen braunen Tönen; Zorn eine junge Dame in weisser, mit blauen und roten Blumen gestickter Balltoilette, auf einem rotseidnen Sofa sitzend, mit der staunenswerten Maestria des Künstlers hingeknallt; Blanche mehrere gute Bildnisse, deren jedoch keines seiner »Familie Thaulow« im »Luxembourg« gleichkommt; Gandara wird immer mehr zum mondänen Virtuosen, der sich auf die glänzende Wiedergabe von Toiletten beschränkt und darüber den in den Kleidern steckenden Menschen vergisst; Neven Dumont hat mehrere ausgezeichnete Porträts von feinstem Geschmack geschickt, darunter eine junge Mutter mit Kind, ein wahres Meisterwerk; Rolshoven hat seinen kleinen Jungen in eine viel zu grosse Leinwand gestellt und ihn obendrein mit einem schweren Riesenvorhang erdrückt; sehr hübsch und fein ist das junge Mädchen von dem Kölner Eugen Stibbe; Aman-Jean hat ausser einem Mädchen in Weiss auf einer Bank im Freien mehrere andere Porträts in seiner distinguierten Art; sehr duftig und geschmackvoll ist die junge Dame in Rosa, umgeben vom durchsichtigen Blau des Himmels von Louis Picard; der Spanier Garrido hat ein ausserordentlich ansprechendes und sympathisches Mädchenporträt in vornehm gemessenen Tönen; der Irländer Lavery drei vorzügliche weibliche Bildnisse, der Österreicher Kollmann eine in duftigem Farbenschleier verschwindende Frauengestalt und Jeanniot ein kräftiges, lebendiges Männerporträt.

Von den Landschaftern habe ich einige bereits genannt, Maurice Eliot ist mit mehreren seiner farbenfrohen Parkansichten erschienen, Alfred Smith mit den gewohnten Ansichten aus den Seitenkanälen Venedigs, der Belgier Gilsoul hat zwei vorzügliche Flachlandschaften, Ménard bleibt seinen träumerisch stillen Abendstimmungen am Meer treu, Dauches bringt mehrere Ansichten aus der Sumpfgegend der Rhonemündungen, Montenard schwelgt in der Bläue des Mittelmeers, Duhem zeigt uns ausser seinen gewohnten Schafherden wieder einen Holzhacker, den der Tod besucht, Walter Gay schildert die Architektur des Schlosses von Fontainebleau, Mesdag ist mit mehreren Marinen vertreten, und Sandreuter hat zwei saftig grüne, echt deutsche Fluss-, Wald- und Wiesenbilder gesandt. Ehe wir die Ölgemälde verlassen, müssen noch erwähnt werden: die »Sérénité« von Osbert, ein von Henri Martin besser und interessanter behandeltes Thema, der von modern gekleideten Menschen gegeisselte Christus von Béraud, ein Bild, das berufen scheint, bei der sensationslüsternen Menge der »Clou« dieses Salons zu werden, die famosen spanischen Tänzerinnen von Anglada und von Bunny, die lebendige Strassenscene von Abel Truchet, die Kriegsfurie von Delance, die »Rückkehr von Cythere« von Métivet, die anmutigen Plänkeleien zwischen nackten Liebesgöttern und jungen Mädchen von dem graziösen Zeichner Willette und die ins Märchenreich übertragene Geschichte der Königin von Holland und des Präsidenten Krüger von Jean Veber.

Ausser den bereits erwähnten Pastellen von La Touche und den Zeichnungen von Besnard befinden sich im Erdgeschoss noch zwei Sonderausstellungen: Tissot hat einige hundert Aquarelle geschickt, Illustrationen zur Bibel, korrekt aber kalt, und Renouard hat einen Saal mit sehr lebendigen und amüsanten Zeichnungen von der Weltausstellung gefüllt. In

der Skulptur kann sich die Nationale nicht mit den Artistes messen, die bei weitem die meisten französischen Bildhauer in ihrer Gesellschaft haben. Indessen giebt es doch auch hier einige Namen von gutem Klang: Dalou hat zwei meisterhafte Büsten und eine schöne Bronzestatuette des Chemikers Lavoisier ausgestellt, Constantin Meunier ein herrliches Relief, Bergleute an der Arbeit, Rodin seinen Victor Hugo in Marmor, Carabin zwei reizende kleine Tänzerinnen, Bartholomé die lebensgrosse sitzende Figur eines soeben dem Bade entstiegenen Mädchens und vier anmutige kleine Frauengestalten, die unter einem Baume stehen, dem Beschauer den Rücken kehren und einander ein Geheimnis anvertrauen. Das Grabmal von Saint-Marceaux ist geschickt in der Ausführung, aber banal in der Idee, und sonst müssen noch erwähnt werden die geschmackvoll patinierten Figürchen von Vallgren, der hübsche kleine Faun von Lerche, die lebendigen und zierlichen Statuetten von Dejean und die ausgezeichneten Tierfigürchen von dem Amerikaner Borglum.

K. E. Schmidt.

BÜCHERSCHAU

Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.* I. Band, Die Kunst der vor- und ausserchristlichen Völker. Mit 615 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 35 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. 1900.

Aus der Zahl der in Veröffentlichung begriffenen Allgemeinen Kunstgeschichten hebt sich die vorliegende in ihrem ersten Bande als eine Sondererscheinung insofern heraus, als sie die Kunstgeschichte mit der Ethnographie verbindet, d. h. bis in die Zeit der Ur-, Natur- und Halbkulturvölker, ja bis auf die Kunst der Tiere zurückgreift, und indem sie nicht nur die alte Kunst des Morgenlandes und die Kunst des Islam, sondern auch die indische und ostasiatische Kunst ausführlich und mit einer Fülle von Einzelheiten behandelt. Aus dem Geständnis des Verfassers, dass ein organischer Zusammenhang zwischen allen diesen Künsten nicht nachzuweisen ist, erhellt aber, dass durch diese umfassende Behandlung doch noch keine *Weltgeschichte* der Kunst zu stande gekommen ist. Ja eine solche ist überhaupt unmöglich, denn wenn auch vielfache Berührungen in der Kunstübung selbst örtlich und zeitlich von einander getrennter Völker stattgefunden haben, so ist der Zusammenhang doch viel zu lose, um ein einheitliches Netz zu bilden. Wie sehr der Verfasser diese Vielgestaltigkeit in der Kunst der ganzen Welt zu schätzen weiss, geht aus seinem Schlusssatz hervor »Gerade in der Ermittlung der selbständigen Entfaltung der künstlerischen Lebenserscheinungen neben einander und in ihrer Weiterentwicklung unter der Wechselwirkung, die sie auf einander ausüben, liegt der Reiz und die Bedeutung auch der kunstgeschichtlichen Forschung«. Im allgemeinen gilt es nicht nur von der Kunst der Ur-, Natur- und Halbkulturvölker, dass das Interesse an ihr fast ausschlieslich ein ethnographisches und nur sehr wenig ein künstlerisches sein kann, sondern auch von der Kunst der Inder, Chinesen und Japaner, ja selbst von der Kunst des Islam. Die Ansichten jener Völker über Kunst sind so gründlich verschieden von denen der Griechen und der auf ihnen fussenden christlichen Völker, und erst die Griechen haben so sehr das eigentliche Wesen der Kunst entdeckt, dass man die Kunstübungen jener vielleicht kaum eine Vorstufe zur künstlerischen Entwicklung der Menschheit nennen kann. Die Stellung zu jener Art von Kunst und ihre fast ausschliesslich antiquarische Bedeutung hat Goethe, wenn er auch zunächst nur die altorientalischen Völker im Auge hatte, ein für allemal richtig charakterisiert, indem er sagt: »Ihre Altertümer sind immer nur Curiositäten; es ist sehr wohl gethan, sich und die Welt damit bekannt zu machen; zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie nur wenig fruchten.«

Unter diesem ethnographisch-antiquarischen Gesichtspunkte jedoch ist es ein hohes Verdienst, welches sich Woermann durch die umfassende Behandlung erworben hat. Kaum ein anderer war dazu so geeignet wie er, denn er hat eine Reise um die Welt gemacht, die indische, die ostasiatische und die altamerikanische Kunst aus eigener Anschauung kennen gelernt. Darum vermag er so frisch und so eindringlich davon zu sprechen. Die ausserordentliche Erweiterung des Blickes, welche ihm diese Reise gebracht hat, kommt seinen Lesern zu gute.

Das, was einen Gelehrten von der Bedeutung Woermann's mit so hohem und eingehendem Interesse das Auge auf die Kunst jener Völker richten lässt, ist der starke Sinn für das Historische, welcher unserm Zeitalter eigen ist. Im Historischen ist überhaupt die Stärke seines Buches zu suchen und zwar namentlich in der Freude an der Erkenntnis der realen Bestände. Sein Buch ist ein grosses Compendium des Wissens über alle darin behandelten Gebiete. Nicht nur die Resultate der geschichtlichen Forschung legt er dar, sondern belehrt auch darüber, durch wen und wann diese Resultate erlangt worden sind, so dass der Leser auch einen Einblick in die Geschichte der Wissenschaft erhält. Man merkt es dem Verfasser auf jeder Seite an, welche Fülle thatsächlicher Kenntnisse er zu Gebote hat und wie er mitten im Getriebe nicht nur einer, sondern mehrerer historischer Wissenschaften steht. Ganz im Sinne des Realhistorikers ist auch der öfters wiederkehrende Seufzer, dass die Forschung an der betreffenden Stelle noch keine abschliessenden Resultate gezeitigt hat, und dass jeder Tag durch neue Entdeckungen die alten Hypothesen umwerfen kann. Jedem, der sich in umfassender Weise und an der Hand eines zuverlässigen Führers über den augenblicklichen Stand des Wissens auf den behandelten Gebieten orientieren will, sei der erste Band der Kunstgeschichte Woermann's aufs wärmste empfohlen.

M. G. Z.

Über kirchliche Kunst in Tirol in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. *Von Professor P. Johann M. Reiter.* Innsbruck. 1895. — Programm des k. k. Obergym. der Franziskaner zu Hall. — 42 Seiten.

Diese kleine Schrift verdient durch ihre gründliche Sachlichkeit dem Verstauben in unseren Schulbibliotheken und Programmsammlungen entrissen und einer grösseren Anzahl von Kunstinteressenten bekannt zu werden. Es sind durchaus ehrliche und gar nicht einseitige Eigenansichten eines von grosser Liebe zur Kunst getragenen Mannes. Köstlich ist sein Urteil über das bekannte Altarblatt Deffreger's in Dölsach und die treffende daran geknüpfte Abweisung gewisser moderner kirchlicher Kunstkritiker, die lediglich Doktrinäre sind. Des Verfassers Ratschläge und Ansichten zu einer wirklichen Wiederbelebung einer volkstümlich religiösen Kunst zeugen von einem vertieften Nachdenken über dieses Thema. Reiter scheint selbst ein geübter Praktiker in artibus zu sein. Ob das Schriftchen im Buchhandel noch zu haben ist, wissen wir nicht. Doch dürfte es leicht für den sich dafür Interessierenden von dem oben genannten Gymnasium oder dem Autor selbst, wenigstens leihweise, zu erlangen sein.

Troppau. *Rudolf Böck.*

Christian Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. Strassburg, J. Ed. Heitz, 1897. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 12. Heft.)

Wie jeder Beitrag zur Geschichte der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, dieser bis vor kurzem so arg von der Forschung vernachlässigten Periode, heutzutage der besonderen Beachtung sicher sein kann, so in noch grösserem Masse eine Spezialstudie über jenes Gebiet künstlerischer Thätigkeit, das den Geschmack jener zwischen brutalem Sinnengenuss und verfeinertstem Formalismus so wunderbar schwankenden Gesellschaft besonders charakteristisch wiederspiegelt. In einer Reihe von sieben äusserst sorgfältig gearbeiteten Monographien behandelt Scherer, selbst Verwalter einer der hervorragendsten Sammlungen von Elfenbeinskulpturen auf deutschem Boden, mehrere, z. T. berühmte, z. T. weniger bekannte Bildhauer der Barock- und Rokokozeit, und es ist ihm gelungen, durch die gewissenhafteste Kritik der Kunstwerke selbst und intensives Heranziehen aller litterarischen Quellen nicht nur das bisherige Wissen genauer zu präzisieren und abzurunden, sondern auch mehrere zweifelhafte Probleme in durchaus glaubwürdiger Weise zu lösen. So vor allem in dem Aufsatz über den Monogrammisten PH, den noch Kugler als Pfeilhofen, A. Kuhn als Peter von Harlingen anspricht (nach der Bezeichnung auf dem Eremitenrelief des Berliner Museums). Scherer ist im stande, die zuerst von ihm selbst vertretene Hypothese (als den Dresdner Paul Heermann) aufzugeben, nachdem er auf einem Relief, Himmelfahrt Mariä, in Berliner Privatbesitz den vollen Namen Peter Hencke entdeckt hat. Mehrere andre, ihm daraufhin zuzuschreibende Werke, unter denen m. E. die heilige Familie in Braunschweig aber künstlerisch bei weitem höher steht, lassen den Meister als von niederländischen und Rubens'schen Vorbildern stark abhängig erkennen. Die Deutung des Monogramms HE, das sich auf einer Anzahl im Museum zu Braunschweig befindlicher Elfenbeinreliefs, der Mehrzahl nach halbnackter weiblicher Halbfiguren, nachweisen lässt, als das des Braunschweiger Wachsbossierers Joseph Ignaz Eichler, wird durch die Stilkritik fast einwandfrei dargethan; die Abbildung eines bezeichneten Werkes dieses Meisters wäre allerdings gerade hier sehr erwünscht. Der Aufsatz über die Familie Lücke enthält auch kulturgeschichtlich manches Bemerkenswerte. Der aus der Geschichte der Pozellanmanufakturen (vergl. u. a. Berling, das Meissner Porzellan, S. 46 und 136 und Abb. 1) bekannte Arkanist Joh. Christoph Ludwig Lücke erweist sich als identisch mit dem in den Quellen mehrfach erwähnten Elfenbeinschnitzer Ludwig von L. und in seinen Werken, deren Zahl erweitert wird, als ein ganz hervorragend begabter, fast virtuos schaffender Künstler; die Statuette einer »Schlafenden Schäferin« im Münchner Nationalmuseum kann getrost den besten kleinplastischen Arbeiten jener ganzen Periode zugezählt werden. Das vielbewegte Leben dieses, in allen Sätteln gerechten Meisters, dessen Spuren in Meissen, Wien, Hamburg, Fürstenberg, Kopenhagen, Schleswig und besonders Dresden anzutreffen sind, endete in Danzig; auch von seinem Vater und seinem Bruder Karl August, der als Kabinettbildhauer in Schwerin in den vierziger Jahren eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete, besitzen wir Proben einer nicht gewöhnlichen Kunstfertigkeit. In den Aufsätzen über die, noch hauptsächlich dem 18. Jahrhundert angehörenden Meister Ignaz Elhafen und Balthasar Permoser erfährt die rein ästhetische und stilistische Seite dieses Schaffens die erfreulichste und interessanteste Würdigung. Ersterer, aus Süddeutschland stammend und dann besonders in Düsseldorf thätig, erfasst das Wesen des Materials mit aussergewöhnlichem Feinsinn, und erzielt, allerdings in teilweise deutlicher Anlehnung an vlämische, durch Raimond la Fage vermittelte, und italienische Vorbilder in seinen Reliefs, die mit Vorliebe mythologische, speziell bacchische Scenen behandeln, künstlerische Wirkungen, wie sie nur durch die unbedingte Vertrautheit mit allen Gesetzen körperlicher Darstellung und ein starkes malerisches Empfinden möglich sind. Der sinnliche Zug, der dieser ganzen Kunstgattung eignet, ist bei ihm noch selten aufdringlich. Balthasar Permoser, dessen Bedeutung die Kunstgeschichte immer mehr anzuerkennen scheint, sichert sich durch die grosse Kreuzigungsgruppe der Leipziger Ratsbibliothek einen Platz in der allerersten Reihe seiner Fachgenossen; seine anderen Arbeiten, die Scherer zusammenstellt, sind z. T. merkwürdig ungleich. Das Dresdener Grüne Gewölbe ist für die Kenntnis seines Schaffens wie der gesamten Barockkleinkunst überhaupt von höchster Bedeutung. Die kleineren Studien über den Kasseler Bernsteinschneider Jakob Dobbermann, der als Elfenbeinskulpteur sich mehr einem zahmen Eklektizismus nähert, und den Bremer Th. W. Frese vervollständigen diese höchst dankenswerte Arbeit. Für eine gewisse Monotonie in der künstlerischen Charakteristik der einzelnen Meister darf man weniger den Verfasser als die Sache selbst verantwortlich machen.

Erich Haenel.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Athen. In *Aegina* wurden *fünf sehr schöne Statuenköpfe* ausgegraben. Sie gehören zu den Giebelgruppen aus Aegina, die in der Münchener Glyptothek bewahrt werden. ∞

NEKROLOGE

Paris. Hier starb am 14. d. M. der böhmische Historienmaler *Wenzel Brožik* im noch nicht vollendeten 50. Lebensjahre. Seine bekanntesten Gemälde sind »Philippine Welser«, »Fest bei Rubens«, »Columbus am Hofe Ferdinands«, »Hus vor dem Conzil zu Constanz« und das in der Berliner Nationalgalerie befindliche »Die Gesandtschaft des Königs Ladislaus Posthumus zur Brautwerbung bei König Karl VII. von Frankreich«, für das er 1880 in Berlin die grosse goldene Medaille erhielt. □

VEREINE

Berlin. In der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* berichtete am 29. März Herr *Dr. Swarzenski* (als Gast) über »die *frühmittelalterliche Kunst auf der Pariser Weltausstellung*« mit Beschränkung auf das Gebiet der Miniaturmalerei und der Elfenbeinschnitzerei. Von den fünf Schulen der Karolingischen Buchmalerei waren die von Tours und Reims durch charakteristische Werke vertreten, erstere durch das besonders in technischer Hinsicht interessante Gauzelin-Evangeliar aus Nancy und durch das Sakramentar von Autun, letztere durch ein Hauptwerk, das bekannte Ebo-Evangeliar aus Epernay. Eine Reihe von Handschriften belegen die zwischen der frankosächsischen und der Schule von Tours herrschenden Wechselbeziehungen, so z. B. ein Evangelium aus Cambrai, ein solches zu Gannat u. a. m. Mehrere andere gehören einer im Nordosten verbreiteten Schule darunter als das bedeutendste eine in St. Omer oder St. Bertin entstandene, denen nach Ansicht des Vortragenden auch das früher der Echternacher oder einer rheinischen Schule zugeschriebene Brünner Antiphonar sich anschliesst. Hier tritt auffallenderweise der angelsächsische Einfluss ausser in der Ornamentik ganz zurück. Derselbe beherrscht hin-

gegen das nordwestliche Frankreich, wie das u. a. eine aus Mont. St. Michel herrührende Handschrift lehrt. Manche Miniaturen legen die Vermutung nahe, dass auf solche Einwirkungen auch jenes unbegreifliche in Bewegung Setzen der architektonischen Plastik, das sich namentlich an mittelfranzösischen Skulpturen (Vezelay) beobachten lässt, zurückzuführen sein dürfte, so besonders ein Evangelium aus Amiens und zwei den seltenen französischen Arbeiten der romanischen Zeit zuzuzählende Einzelblätter der Kathedrale von Auxerre. Beziehungen zu Spanien lässt ein durch den eigenartigen Canonesschmuck (Seetiere) ausgezeichnetes Evangelium aus Perpignan erkennen, die einzige eigentlich südfranzösische Handschrift der Ausstellung aus der romanischen Zeit. Auch die gleichzeitige Miniaturmalerei des nördlichen Frankreich war nur durch wenige Arbeiten aus Dijon, Verdun und Boulogne-sur-mer vertreten. Sie, sowie die aus Kathedralen der frühgotischen und Übergangszeit teils in der Sammlung des Ministère des beaux arts, teils in Privatbesitz erhaltenen Fragmente von Glasgemälden bieten ein bedeutendes Interesse für das Problem der Entstehung des gotischen Stiles dar (die letzteren in der Industrieausstellung ausgestellt). — Unter den Elfenbeinen glaubt der Vortragende zunächst einzelne Fälschungen (Kreuzabnahme aus Rouen, sogen. Vierge ouvrante des Mr. Sailly) ausscheiden, ferner eine angeblich altchristliche Arbeit einer ottonischen Schule, die sich noch an schöne Karolingische Schnitzereien anschliesst, zuweisen zu müssen. Der sogen. Schule von Metz gehört der Buchdeckel des oben erwähnten Evangeliums in Gannat (mit Kreuzigung), ferner eine Tafel mit dem Leben des hl. Remigius aus Amiens (à jour-Arbeit mit Goldunterlage) u. a. an. In der Ornamentik verrät diese Gruppe mehrfache Beziehungen zur sogen. Schule von Corbei. Erst dem zehnten Jahrhundert sind der Gauzelinkamm aus Nancy und verwandte Schnitzereien, die ehedem viel früher angesetzt wurden, zuzuweisen. Eine Tafel aus Nancy aus derselben Zeit ist ottonisch und oberrheinisch oder lothringisch. Weitere Vertreter deutscher Schulen stellen einerseits ein Elfenbein aus dem Museum von Compiègne, einer noch nicht lokalisierten Schule der Ottonenzeit angehörend (vier verwandte Tafeln in der Kgl. Bibliothek zu Berlin), andererseits eine Majestas aus Rouen und zwei Tafeln aus Tongres und Brüssel (zwei gleichartige Stücke in Berlin) dar. Dass mit der letzteren Gruppe auch eine bekannte Arbeit aus Oxford eng verwandt ist, hat man bisher übersehen. Zum Berliner Elfenbeinkasten mit der Kreuzigung (Kgl. Museum) finden sich geringwertige Parallelstücke in der Bibl. Nat. und im Museum in Dôle. Sehr spärlich war die Zahl der italienischen (zwei Tafeln aus Rouen und Pariser Privatbesitz) und byzantinischen Arbeiten, dafür aber das einzige Stück der letzteren Art (Diptychon aus Chambéret) von hohem Wert. Die ebenfalls wenig zahlreichen südfranzösischen Elfenbeine aus romanischer Zeit sind zum Teil dem Tolosaner Atelier verwandt (Kruzifix bei Ch. Mannheim u. a.). Eine Tafel aus Hamburg (vormals Spitzer) weist auf Wechselbeziehungen zu Spanien hin, wie der Vergleich der Holzthüren von Pay beweist, ist jedoch nicht mit Molinier selbst für spanisch zu halten. — Den Beschluss der Sitzung bildete die Vorlegung der neu erschienenen Publikationen der Sammlungen Kann in Paris und v. Kaufmann in Berlin durch Herrn Dr. Friedländer. *O. W.*

Hamburg. Dem 31. Jahresbericht des »*Vereins für Kunstfreunde*« entnehmen die »Hamb. Nachr.« folgendes: Der Verein war im vergangenen Jahre nicht in die Lage gekommen, aus den ihm zugeflossenen Mitteln ein passendes Kunstwerk zu erwerben und als Schenkung der hiesigen Kunsthalle zuzuführen. Dafür bot sich ihm in diesem Berichtsjahre die Gelegenheit, zu solchem Zwecke sich ausnahmsweise mit dem Kunstverein in Hamburg zu vereinigen. Gemeinschaftlich mit diesem liess er ein Porträt unseres heimischen Altmeisters Valentin Ruths und zwar von Professor Hubert von Herkomer anfertigen, das bereits vollendet und der Kunsthalle überwiesen ist und dem auch der erwartete Beifall nicht versagt geblieben ist. Die Kosten dieses Ölgemäldes im Betrage von 15000 M. sind von beiden Auftraggebern zu gleichen Teilen, also mit je 7500 M. bestritten worden. Die Einnahmen bezifferten sich incl. Uebertrags vom vorigen Jahr auf 13944.45 M., die Ausgaben auf 7742.70 M., sodass am Schluss des Jahres 1900 ein verfügbarer Saldo von 6201.75 M. verblieb. — Dem Jahresbericht ist ein Mitgliederverzeichnis angefügt. -r-

WETTBEWERBE

Berlin. Zu den von W. Woellmer's Schriftgiesserei ausgeschriebenen Wettbewerben um neue Schriften sind 482 Entwürfe eingegangen, und zwar 354 zu Wettbewerb I und 128 zu Wettbewerb II. Die Preise sind wie folgt verteilt worden: Wettbewerb I. (Reklame- und Inseratenschrift): I. Preis (700 M.) August Glaser, Maler, München; II. Preis (500 M.) Max Dutzauer, Maler, Leipzig; III. Preis (300 M.) Georg Domel, Buchdruckereifaktor, Magdeburg. Wettbewerb II. (Zirkularschrift): I. Preis (500 M.) Max Bienert, Dresden; II. Preis (400 M.) Hans Pfaff, Maler, Dresden; III. Preis (300 M.) Max Dutzauer, Maler, Leipzig. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Dem Bericht aus den Königl. Sammlungen 1900 ist über die *Porzellansammlung* folgendes zu entnehmen: Die Porzellansammlung hatte ausnehmend viele Erwerbungen, indem deren nicht weniger als 105 zu verzeichnen waren. Davon wurden nur 29 gekauft, alle übrigen gelangten durch Schenkungen bez. Vermächtnis in den Besitz der Sammlung. Unter den erkauften Gegenständen sind 6 Altmeissner Fabrikate, 2 von Nymphenburg, 1 von Wien, 4 moderne von Kopenhagen, 1 neues französisches Erzeugnis und 15 neue japanische Stücke. Von den geschenkten und vermachten Gegenständen entfielen 28 Nummern auf Meissen, 1 auf Thüringen, während die übrigen aus 24 neuen Erzeugnissen von Rörstrand, dankenswerten Stiftungen der unter der Firma Rörstrand's Aktiebolag bekannten schwedischen Porzellanfabrik, und aus 20 alten keramischen Erzeugnissen des Orients bestehen, die Herr Dr. Sarre zu Berlin in Persien gesammelt und in liebenswürdiger Weise der Sammlung zum Geschenk gemacht hat. Von den als Stiftungen erlangten Meissner Gegenständen kommen 24 Figuren und Gruppen aus dem Nachlass des am 21. März 1900 hier verstorbenen früheren Apothekers Herrn Eugen Ferdinand Junghans, der dieselben und überdies eine grosse Anzahl meist blau-weisser, das sogenannte Zwiebelmuster tragender Geschirre der Königl. Sammlung vermacht und damit einen anerkennenswerten Beweis patriotischen Gemeinsinns gegeben hat. Die hervorragendste unter allen diesen Erwerbungen bildet ein Altmeissner umfangreiches, mehrteiliges Werk aus der Zeit Kändler's, ein muschelförmiges Waschbecken mit Aufsatz. -r-

Wien. Der Kaiser und König hat angeordnet, dass in *Prag eine öffentliche Galerie* für zeitgenössische Malerei, Plastik und Architektur errichtet werde und hat zu diesem Zweck zwei Millionen Kronen zur Verfügung gestellt. Gleichzeitig ist das Gleiche für Wien und Krakau in Aussicht genommen. **

Wien. Bei der achtundzwanzigsten Jahresausstellung im Künstlerhause erhielten *die grosse goldene Staats-Medaille:* Professor Eugen Bracht (Berlin) auf »Der Waldsee«, Charles J. Palmié (München) auf »Haus im Walde«, Architekt Rudolph Dick (Wien) auf »Concurrenzentwurf für eine Universität in Californien« und Albin Egger-Lienz (Wien) auf »Das Kreuz«, Episode aus dem Freiheitskampfe in Tirol 1809; ferner die kleine goldene Staats-Medaille: Hans v. Volkmann (Karlsruhe) auf »Wogende Saaten«, Joseph Mencina-Krzesz (Krakau) auf »Selbstporträt«, Franz X. Pawlik (Wien) auf »Guss- und Prägemedaillen« und Heinrich Thomec auf »Am Abend«. *,*

Dresden. Die dritte grosse Dresdner Kunstausstellung, die zweite internationale, ist am 19. d. M. in Gegenwart ihres Protektors, des Königs von Sachsen, eröffnet worden. Schon jetzt kann man sagen, dass sie in keiner Weise hinter ihren Vorgängern zurücksteht, sie vielmehr in einer Beziehung übertrifft: in der dekorativen Aufstellung. Es wird bisher in Deutschland keine Ausstellung gegeben haben, durch die man in dieser Beziehung mit solchem Genuss hat wandeln können, wie durch diese. Die Gesamtzahl der Kunstwerke ist wieder, verglichen mit den üblichen Berliner und Münchener Ausstellungen, nicht zu gross, wird aber dadurch wieder bedeutend, dass sehr wenig wirklich Schlechtes ausgestellt zu sein scheint. Ganz vorzüglich ist die Plastik, namentlich die französische und belgische mit zahlreichen Werken Meunier's, Carries' und vor allem Rodin's an der Spitze. Das berühmte, von der Stadt Dresden im Abguss angekaufte Werk Bartholomé's Monument aux morts vom Père Lachaise zu Paris bildet in seiner ganz ungewöhnlich stimmungsvollen Aufstellung in der grossen Halle den eigentlichen Mittelpunkt der Ausstellung und wird für dieses Jahr eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges werden. Ganz auserlesen ist wieder wie im vorigen Jahr die graphische Kunst, die man wohl nirgends in Deutschland mit solchem Genuss wie hier studieren kann. Auf dem Gebiet der Malerei interessiert vor allem die gesonderte Porträtausstellung, bei der man den interessanten Versuch gewagt, alte Meister neben neue zu hängen. Die kunstgewerbliche Abteilung fällt diesmal vor allem durch ihre Kleinkunst auf, namentlich Keramik und Metallarbeiten und hat auch die in Krefeld angeregte Reform der Frauenkleidung wieder aufgenommen. Mit der Umdekorierung der grossen Halle hat sich der junge Dresdner Architekt ein grosses Verdienst erworben. Wir kommen noch ausführlicher auf die Ausstellung zurück.
E. Z.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Bei *Rudolf Lepke* kam am 17. April eine Sammlung von Gemälden des 15. bis 18. Jahrhunderts zur Auktion. Es wurden u. a. folgende Preise erzielt: Daniel Seghers, Blumenstück, 1300 M.; zwei Doppelbildnisse aus dem 16. Jahrhundert (altspanische Schule) zusammen 1055 M.; van Ceulen, Bildnis der Herzogin von Yersey 650 M.; Nicolaas Maes, weibliches Bildnis 620 M.; Maes, männliches Bildnis 500 M.; Marinus von Romerswale, Heil. Hieronymus 610 M.; J. Baptista Mecni, Stillleben 560 M.; Ruisdael, Waldlandschaft 420 M.; Jac. Jordaens, Geflügelhändlerin 555 M. -r-

Neapel. Eine der wenigen Gemälde-Sammlungen moderner Meister, welche Neapel besitzt, die *Sammlung Vonwiller,* ist in diesen Tagen unter den Hammer gekommen. Unter den etwa 250 Bildern sind von Malern Morelli, Pagliano, Celentano, Induno, Palizzi u. s. w., von Bildhauern Vela, Duprè, Fedi, Falguière vertreten. Die Angebote waren niedrig, die Kauflust schwach. -tz.

London. Am 9. März verauktionierte Christie die von Mr. A. Hammond angelegte *Sammlung von Aquarellbildern und modernen Ölgemälden.* Die Aquarellsammlung stellte insofern eine Spezialität dar, als viele der zum Kauf angebotenen Objekte in ihren Abmessungen nur einige Zoll gross waren. Als die besten Kunstwerke und die dafür gezahlten Preise sind erwähnenswert: »Bolton Abbey«, von P. de Wint, 9450 M.; »Buckfastleigh Abbey«, von W. Turner, aus der »Ruskin-Sammlung«, 16800 M.; »Die Lagunen, Venedig«, von Birket Foster, 4200 M. (Agnew); »Der Martello-Turm bei Hastings«, von demselben Künstler, 3570 M.; »Die erste Reise«, gleichfalls von B. Foster, 2835 M.; »Des Königs Trompeter«, von Sir J. Gilbert, 1874 bezeichnet, 6190 M.; »Der Kartenspieler«, von C. Gow, 4830 M.; »Die wilde Rose und das Vogelnest«, von W. Hunt, 2835 M.; »Der Weissdorn und das Sperlingsnest«, von demselben, 2835 M. — Unter den Ölbildern erreichten die höchsten Preise die folgenden: »Eine holländische Flussscene«, von P. J. Clays, 5040 M.; »Vieh an dem Flussufer«, von B. Davis, 3465 M.; »Der Kavallerist«, von E. Détaille, 1875 datiert, 3360 M.; »Ein Araber zu Pferde«, von Ad. Schreyer, 8820 M.; »Ein Araber zu Pferde, eine Furt durchschreitend«, gleichfalls von Schreyer, 1870 bezeichnet, 4620 M. Das Gesamtresultat für 89 Nummern betrug 112600 M. *v. S.*

London. Bei Christie begann am 11. März die *Versteigerung von Mr. Henry Blyth's Sammlung alter Kupferstiche* in Mezzotinto-Manier. Der erste Tag brachte für 115 Stiche nach Porträts Sir Joshua Reynolds die Summe von 203600 M. Das Hauptinteresse nahm das berühmte Porträt in Lebensgrösse der anmutigen Lady Catherine Pelham Clinton, gestochen von J. R. Smith in Anspruch. Das Blatt, ein besonders schöner erster Abzug mit breitem Rand, brachte 19740 M. Diesem an Wert am nächsten kam die Gruppe »Lady Betty Delmé und Kinder«, erster Abzug, von V. Green, 19320 M. Ein Bild der Mrs. Munsters von J. R. Smith, erster Druck, brachte 8170 M.; ein anderer derselben Dame als »Hebe« von C. H. Hodges 4945 M.; »Mrs. Pelham Hühner fütternd« von W. Dickinson 6987 M.; Mrs. Payne Galwey von J. R. Smith 6235 M.; Lady Elisabeth Herbert und Sohn von J. Dean 5912 M.; Mrs. Huddesford von H. Meyer 6450 M.; die Herzogin von Buccleuch mit ihrer Tochter von T. Watson 6450 M.; Lady Bampfylde von T. Watson 18920 M.; die Mrs. Bereford mit der Marquise Townsend und der Mrs Gardner von T. Watson 9460 M.; Jane, Gräfin von Harrington, von V. Green 4515 M.; und Lady Hamilton als »Bacchantin« von J. R. Smith 5160 M. ∞

München. In E. A. Fleischmann's Hofkunsthandlung fand am 30. März die Versteigerung der Sammlung Richard Braun statt. Der Gesamterlös der 46 Ölgemälde neuerer Meister umfassenden Sammlung betrug rund 80000 M. Den höchsten Preis erzielte v. Czachorsky's elegantes Genrebild »Der Liebesbrief« mit 8500 M. — Lenbach's »Fürst Bismarck« (Hüftbild, Profil) brachte 7150 M., eine zweite 1889 in Friedrichsruh entstandene Bismarck-Studie 2550 M., das Porträt der Miss Saharet ging für 1100 M. nach Frankfurt. Ferner erzielten: Defregger, »Die Dorfschöne« 4500 M., »Der Sepp« 3300 M., »Die Liesl« 3300 M., J. v. Brandt »Vae victis« 4400 M., Wilh. v. Diez »Pferdehandel« 1350 M., Max Gaisser »Jagdgeschichten« 1750 M., desselben »Geldwechsler« 1300 M., Grützner »Falstaff und Dortchen« 4850 M., desselben »1897er Klostergarten« 2600 M., Adolf Lier »Herannahendes Gewitter« 3700 M., Gabriel Max »Engelstimmen« 2850 M., »Kleopatra« 2000 M., »Astarte« 1600 M., Rob. Schleich, drei Landschaften 970, 910 und 440 M., Carl Spitzweg »Im Namen des Königs« 2950 M., »Auf Vorposten« 700 M., Stuck, Brauner Studien-

kopf 1000 M., Kowalski »Von Wölfen verfolgt« 2050 M., Jos. Wenglein »Entenjagd« 640 M., Jos. Wopener »Ausfahrt zum Fischfang«, »Heimkehr vom Fischfang« je 900 M. und Anton Braith »Jungvieh am See« 800 M. §

VERMISCHTES

Mantua. Der parlamentarische Vertreter der Stadt Mantua hat an den Minister des Äussern die Anfrage gerichtet, ob es nicht angezeigt sei, sich bei der österreichischen Regierung um die Rückgabe von 15 äusserst wertvollen Teppichen (Gobelins) zu bemühen, die kurz vor dem Kriege von 1866 im Hinblick auf eine Ausstellung in Wien dorthin geschickt und nach dem Kriege nicht wieder zurückgekehrt seien. Neun von diesen Teppichen sind nach den bekannten Kartons Rafael's mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte von Peter van Aelst hergestellt, sechs stellen Landschaften dar und sind nach niederländischen Meistern von Peter v. d. Borcht gewirkt; da der Besteller der ersteren, der Kardinal Gonzaga am 2. März 1563 gestorben ist, müssen sie sehr bald nach der Anfertigung der vatikanischen, durch Leo X. bestellten, ausgeführt sein. Es sind Prachtstücke von 5 Meter Höhe und von 5 bis 8 Meter Breite. Nach einer Darlegung der »N. Fr. Presse«, die sich auf Informationen des Wiener Hofbibliothekars Dr. E. v. Birk stützt, entstammen alle 15 Teppiche allerdings dem Schlosse von Mantua, wohin sie als Hinterlassenschaft des Kardinals Gonzaga gekommen sind, aber sie seien dann durch Kauf in den Besitz der Kaiserin Maria Theresia übergegangen und zum Schmuck des Mantuaner Palastes verwendet worden. 1783 hätte Joseph II. anders über ihre Verwendung verfügt und im Juni 1866 seien sie dann nach Wien geschafft worden. Die Stellungnahme der italienischen Regierung zu der Frage ist noch nicht bekannt. -tz.

München. In der »A. Ztg.« schreibt Dr. Georg Habich über *die der Dreifaltigkeitskirche gehörende in Wachs bossierte Pietà*, deren Figuren fast lebensgross gehalten sind: Eine der umfangreichsten Arbeiten, die wir in der für die Kunst so gut wie verlorenen Technik der Keroplastik kennen, wird die Gruppe einem der hervorragendsten Hofkünstler des Kurfürsten Maximilian I. zugeschrieben: Alessandro Abondio, dem Jüngeren, dem Sohn des berühmteren Antonio, einem namentlich als eleganter Porträtist ausgezeichneten Wachsbossierer, dem wir jetzt auch eine Reihe der feinsten Schaumünzen des genannten Kurfürsten und seines Hofes zuschreiben dürfen. Auch sonst kennen wir den Künstler nur als Kleinplastiker; es wäre hier das einzige Mal, dass er sich in grösserem Massstabe versucht hätte. Aber eine uns erhaltene Rechnungsnotiz des Hofzahlamtes, wonach Abondio für Bossierung des »Vesperbildes« der lateinischen Kongregation im Jahre 1640 hundertfünfzig Gulden erhält, setzt seine Autorschaft ausser Zweifel. Ohne auf die künstlerischen Qualitäten des Werkes, das aus dem Staub und Moder der Vergessenheit wieder ans Licht gebracht zu haben das Verdienst Professor J. N. Sattler's ist, hier näher eingehen zu wollen, möchte ich auf die nahe Übereinstimmung der Komposition mit einem der berühmtesten Bilder unserer Pinakothek hinweisen, der Madonna mit dem Leichnam Christi, das unter Nr. 134 des Katalogs als ein Werk des Quentin Matsys bezeichnet wird. Das berühmte und viel umstrittene Bild — es rührt in seiner jetzigen Gestalt kaum von der Hand des bekannten Niederländers her, sondern verrät, was die Figuren betrifft, deutlich den Einfluss eines viel späteren italienischen Manierismus — wurde unter Kurfürst Maximilian I. erworben und findet sich bereits in einem um 1628 entstandenen Inventar verzeichnet. Es konnte also sehr wohl im Original dem Abondio als Vorlage gedient haben. Nicht anders erklärt sich die frappante Ähnlichkeit beider Werke, eine Übereinstimmung, die über die in den Darstellungen der Beweinung Christi herrschende, allgemeine Typik weit hinausgeht und sich bis in kleine und kleinste Details des Kostüms erstreckt, ja selbst zeichnerische Inkorrektheiten, wie die etwas verkümmerte Hand der Madonna, getreulich beibehält. Auch der befremdliche Abschnitt der Figuren kurz unterhalb der Kniee erklärt sich aus dem übrigens noch etwas engeren Rahmenausschnitt der Figuren im Bilde. Was die Farbe anlangt, so folgt auch hierin die plastische Gruppe — sie ist durchaus bemalt — in der Hauptsache wenigstens dem Bild. So kann man die Gruppe geradezu als eine plastische Uebersetzung aus dem Bilde bezeichnen, und als solche bildet sie ein merkwürdiges Mittelding zwischen Rundplastik und Relief; so wie sie jetzt dasteht, wenn man will, ein Relief ohne Hintergrund. Eines Hintergrundes entbehrte die Komposition indes nicht immer; in Gestalt eines gläsernen Gehäuses mit bemalter Rückseite wird er in der Sakristei der Kirche noch aufbewahrt. Diese auf transparente Beleuchtung berechnete Glasmalerei verwendet wiederum, wenn auch in veränderter Anordnung, ein landschaftliches Motiv aus dem Hintergrunde des »Matsys'schen« Gemäldes. Das Ganze bezeugt also, welche Bedeutung man dem Bilde, das schon damals unter dem Namen von »Maisster Quintin Matsis, sonst Schmidt genandt«, ging, bereits zur Zeit seiner Erwerbung durch Maximilian I. im Kreise der Künstler am Münchener Hofe beimass. §

Kopenhagen. In *Henri Mendelsohn's Böcklin* (»Geisteshelden«, Bd. 40, Berlin, Hofmann & Co., 1901) heisst es rücksichtlich der Haltung des skandinavischen Nordens zum jetzt verewigten Meister: »*Emil Hannover* versuchte in einem sehr kühlen Artikel Böcklin's kunsthistorische Abstammung darzulegen. Er warf ihm ‚unbegrenzte Selbstüberschätzung' vor.« Der Verfasser sollte lieber das Übersetzen fahren lassen, wenn er eine Sprache nicht versteht. Ich habe von Böcklin's Selbstvertrauen (»Selotillid«), nicht von seiner »Selbstüberschätzung« gesprochen, — mit Bezug, nicht auf seine Kunst, sondern auf seine jugendlichen Versuche, eine Flugmaschine zu konstruieren. Zwar machte ich in jenem Aufsatz kein Hehl daraus, dass sein Selbstvertrauen manchmal verhängnisvoll für seine Kunst wurde, indem er in seinem Übermut — namentlich in seinen späteren Arbeiten — oft eine allzugrosse Geringschätzung für allerlei respektable künstlerische Tugenden zeigte. Das wurde aber alles nicht in »einem sehr kühlen Artikel« gesagt, sondern in einem Aufsatz, der, 1891 geschrieben, vielleicht das Lob verdient, als einer der frühesten Versuche zu gelten, Böcklin's Psychologie festzustellen und seinem damals in Deutschland noch wenig geachteten Genie Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es liesse sich leicht beweisen, dass in Dänemark nicht nur Böcklin, sondern auch Feuerbach, Marées, Klinger und Thoma früher von der Kunstkritik verstanden wurden, als in ihrem Vaterland. Es ist dies eine Thatsache, die sich nicht damit wegleugnen lässt, dass man jetzt in Deutschland geneigt scheint, dieselben Meister zu überschätzen, die dort so lange unterschätzt wurden. *Emil Hannover.*

Dr. Georg Hirth hat ein kleines Instrument, Plastoskop oder Illusionsrohr, herstellen lassen. Es ist eine konisch zulaufende schwarze Papphülse, die beim Betrachten von Kunstwerken vor das eine Auge gesetzt werden soll. Der einfache Apparat thut seine guten Dienste, da er jeden Ausblick auf ein Gemälde isoliert und dies daher lebhafter, plastischer erscheinen lässt. Eine kleine begleitende Schrift enthält viele beherzigenswerte Winke und geistreiche Äusserungen über den Kunstgenuss.

Inhalt: Der Firnistag des Salons. Von K. E. Schmidt. — Woermann, Geschichte der Kunst; Reiter, Kirchliche Kunst in Tirol; Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik. — Athen, 5 Köpfe gefunden. — Paris, Brozik †. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft; Hamburg, Verein der Kunstfreunde. — Wettbewerb von Woellmer's Schriftgiesserei. — Dresden, Porzellansammlung; Prag, moderne Galerie; Wien, Jahresausstellung; Dresden, dritte grosse Kunstausstellung. — Auktionen bei Lepke, Christie, Fleischmann; Sammlung Vonwiller versteigert. — Mantua, Gobelins zurückverlangt; München, wachsbossierte Pietà; Kopenhagen, Berichtigung; Dr. Georg Hirth's Plastoskop. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 25. 17. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE VIERTE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Um einige Tage verschoben fand mit dem üblichen Gepränge unter Anwesenheit des Duca degli Abruzzi die Eröffnung der Ausstellung statt. Sie steht an Wert und Anzahl des Ausgestellten den vorigen Ausstellungen nicht nur nicht nach, sondern übertrifft sie in mancher Beziehung: Die Landschaft überwiegt weniger und das Ausland ist im grossen und ganzen besser vertreten. Die Venezianer, welche bei den früheren Ausstellungen glänzten, können diesmal nicht erwärmen: Sie haben den letzten Rest von Farbe und jeder sonstigen Nationaleigenthümlichkeit eingebüsst, und auch das übrige Italien ist meist farblos, langweilig und grau geworden. Man malt fast nur noch Regen- und Nebelstimmungen.

Ja! Sonderbar; je weiter man sich beim Durchschreiten der Ausstellung dem Norden nähert, desto brillanter, farbiger wird alles. Das allerfarbigste, weil nur glühend rote Bild gehört der russischen Abteilung an! — Die Italiener glaubten der Mode huldigen zu müssen und haben unter dem Vorwande neue Probleme lösen zu wollen, neue Horizonte zu erspähen, das nachgemacht, was die über Gebühr gepriesenen Schotten und Engländer ihnen offenbarten. Einer der wenigen, die unbeirrt weitergeschritten ist der Venezianer Luigi Nono, der in einer Vereinigung von 25 seiner Bilder aus den verschiedensten Zeiten seines Schaffens in erster Reihe das Interesse fesselt. — (Bereits hat das Publikum in Anerkennung des Meisters, der auch sein »Refugium peccatorum« ausstellt, dessen Saal »Refugium visitatorum« getauft.)

Dem verstorbenen Meister der Landschaft, dem Piemontesen Antonio Fontanesi ist ein ganzer Saal, prachtvoll ausgestattet, eingeräumt worden, woselbst 68 Gemälde (von den Besitzern der Ausstellung leihweise überlassen) die grösste Bewunderung erregen. Nicht genug geschätzt im Leben (1818—1882), halb vergessen, durch langen Aufenthalt in Japan, zeigt sich jetzt erst des Meisters unvergängliche Grösse. — Das Ausstellen seiner Arbeiten, das Zurückgreifen auf Vortreffliches aus früheren Zeiten ist ein Verdienst der Leiter der Ausstellung. — Die »Modernen« werden da gewahr werden, was unvergänglich und bleibend ist.

Domenico Morelli, der interessante Napolitaner, glänzt mit 8 Gemälden, darunter seine bekannte »Versuchung des hl. Antonius«. — Dem excentrischen Gaetano Previati hat man einen ganzen Saal überlassen, wo er mit 32 seiner eigentümlich behandelten Gemälde und Zeichnungen auftritt.

Die deutsche Abteilung ist diesmal sehr erfreulich. Sie ist reichlicher und vielseitiger beschickt worden. Von Böcklin sind 12 Nummern ausgestellt worden, darunter einige wundervolle Skizzen. — Inmitten das grosse, höchst sonderbare Bildnis des unvergesslichen Meisters von der Hand seines Sohnes Carl, mit welchem dem Andenken des Vaters kein Dienst erwiesen ist. — Die meistgenannten heutigen deutschen Künstler sind vertreten. Besonders hervorragend F. A. v. Kaulbach, dessen Arbeiten im grossen internationalen Ehrensaale prangen, wo man auch ein Bismarckbildnis von Lenbach aufgestellt hat. —

Der Güte des Herrn A. Young in London verdankt die französische Abteilung einige ausgezeichnete Werke der grossen Meister vom Jahre 1830. Jean Baptiste Corot ist vertreten mit zwei herrlichen Landschaften, Ch. Fr. Daubigny mit drei, J. Duprè und J. F. Millet mit je einem Gemälde. Carrière hat ein riesiges Bild in seiner bekannten nebelhaften Manier ausgestellt: Das Innere eines Schauspielhauses während der Abendvorstellung. — Vertreten sind ferner mit einem grossen Gemälde: eine Madonna die Treppe ihres Hauses herabschreitend, Dubuse, Cottet, La Touche, Besnard, Berton, Roger, und mit einem grossen Bilde im Costume des 17. Jahrhunderts Roybet.

Bei den Engländern begegnen wir gerne Burne Jones, aber diesmal weniger erfreut durch seinen »Traum des Lancelotto«. Zwei allegorische Bilder von Shaw überraschen durch das volle scharfe Kolorit und geistvolle Komposition.

Brangwyn, Weeks u. a. — Unter den Amerikanern interessiert wie immer Sergent mit dem Porträt eines jungen Mannes in ganzer Figur, unter den Schottländern Lavery mit einer lebensgrossen Dame zu Pferd u. s. w.

Unter den Russen zieht das grosse, über alle Begriffe auffallend und kühn gemalte Bild die Aufmerksamkeit auf sich, welches eine Anzahl Bäuerinnen darstellt, welche alle glühend rot gekleidet in lebhaften fast convulsiven Bewegungen aus dem Bilde herauslachen: Die Verkörperung aller modernen Bravour mit ihren Licht- und Schattenseiten. Maliavine hat ausser diesem Bilde eine vortreffliche lebensgrosse Studie eines russischen Bauern ausgestellt. Unter den Nordländern sind ferner Wentzel, Jansson, Munthe und Thaulow vertreten. — Die nordischen vielgenannten Meister sind diesmal weniger zahlreich und

weniger auffallend vertreten. Es ist, wie wenn sie sagen wollten: Wir haben euch Venezianern nun gelehrt, wie man malen muss; nun habt ihr uns nicht mehr nötig. Wir haben euch nur die Federn ausgerupft, seht zu wie sie euch wieder wachsen. — Ein Gefühl des Bedauerns kann nicht unterdrückt werden, wenn man sieht, wie mit wenigen Ausnahmen die vortrefflichen Venezianer ruiniert wurden in den letzten sechs Jahren: Laurenti, die beiden Ciardi, Vater und Sohn, Milesi, der durch Kraft des Kolorits alle übertraf, Fragiaccomo, Tito, ein Talent ersten Ranges, u. s. w.: Sie alle sind von der nordischen Krankheit angesteckt, sie malen nur noch Nebel und Regenwetter oder todesmüde, schmerzzerflossene Gestalten. (Es scheint uns doch nicht ausgeschlossen, dass sich aus dieser Wendung zu neuen Gegenständen und neuer Auffassung ein Aufschwung der italienischen Malerei entwickelt. Die Red.) — Bressanin hat sich in seinem vortrefflichen Bilde: Spielhölle seine Eigenart vollkommen gewahrt. Voller Leben ist diese Scene des vorigen Jahrhunderts, welches er mit Vorliebe behandelt, gegeben. Luigio Nono haben wir schon oben genannt, dessen herzerfreuende Leistungen nicht veralten. Leider war es nicht möglich, seine »Orecchini da festa« aus dem Nachlasse Königs aus Berlin zu erhalten. — Eine einfache prächtige Arbeit ist das Selbstporträt des vortrefflichen De Stefani und die Arbeiten der Brüder Selvatico.

Unter den ausgestellten Werken der Bildhauerei verblüfft vor allem Rodin, der geniale Franzose, durch seine, einen ganzen Saal füllenden kühnen Werke. Man sieht unter anderen »Die Bürger von Calais«, den Kopf der vielumstrittenen Statue des Balzac und 18 andere bedeutende, Widerspruch und Bewunderung zugleich herausfordernde Arbeiten. - Unter den Italienern ist es vor allen Trentacoste, Canonica und der italienische Russe Fürst Troubetzkoy, welche unsere höchste Bewunderung erregen. — Eine Neuheit für Venedigs Ausstellungen ist die grosse Anzahl bewunderungswürdiger Plaquetten von den Franzosen M. Cazin, P. Du Bois, A. Charpentier, und einer Anzahl Medaillen von dem Engländer Framton, ferner den Franzosen G. Lemaire, Patey, Yencesse, und besonders J. E. Roinè. — Diese reiche Ausstellung der Medaillen- und Plaquettenkunst ist für unsere Ausstellung ein wahres Ereignis zu nennen. Es sind in der plastischen Abteilung ferner vertreten Braeke, van der Stappen, die sehr anspruchsvollen Ringer von J. Lambeaux, und Adam und Eva, unter den Italienern ausser den oben Genannten noch der Maler Bressanin mit einer sehr guten Büste seines verstorbenen Söhnchens, Marsili, Urbano Nono mit zwei vortrefflichen alten Karrengäulen u. s. w. —

Die Ausstattung der Ausstellungsräume, welche von Jahr zu Jahr prächtiger wird, darf nicht unerwähnt bleiben. Sie übertrifft alle Erwartungen. Besonders elegant der erste Kuppelraum und der grosse internationale Saal, in welchem alles Plastische, die geschnitzten Bänke mit eingerechnet, von der geschickten Hand V. Cadorin's herrührt. Leider ist die Fontäne in der Mitte des Salons mit ihrem Blumenschmuck entfernt worden. An ihrer Stelle die oben genannten Ringer. Ganz prachtvoll ausgestattet ist die Sala Fontanesi. — Die Ausstellung wird ohne Zweifel allen Besuchern reichlichen Genuss, und besonders anregenden Stoff zu nicht immer zu erfreulichem Resultate führender Reflexion gewähren.

Die *Handzeichnungen und Radierungen* füllen nur zwei weit von einander entfernt liegende kleine Räume, sind aber um so interessanter, als an Zahl gering. Es fallen zunächst ins Auge eine Anzahl Radierungen von *Zorn*, darunter sein Selbstporträt mit Palette und Atelierhintergrund. Der Armenier *E. Chaine*, der hier begonnen und nun in Paris lebt, giebt das dortige Strassenleben in wirkungsvollen Radierungen verschiedenster Technik vortrefflich wieder. — Von erhabener Wirkung ist die grosse farbige Radierung »Pietà« von *Oscar Graf* (Freiburg). Sie ist das grösste Blatt dieser Abteilung. *E. Burne-Jones* ist mit einigen Bleistiftzeichnungen vortrefflich vertreten, meist Studien zu Bildern, darunter der lebensgrosse schöne Kopf eines Engels. Der seit Jahren hier lebende Bolognese *E. Brugnoli* hat Venezianische Scenen in Radierung gebracht. *F. Vitalini* in Rom tritt mit farbigen Radierungen auf (Campagnalandschaften). Mehr als alles andere dieser Weiss- und Schwarzkunst interessieren jedoch des Trevisaners *Alb. Martini* 38 Federzeichnungen. Es sind Illustrationen zu Tassoni's heroisch-komischem Heldengedichte: »Sa secchia rapita«. — Schon in der vorigen Ausstellung fielen seine mit unglaublichstem Fleisse und ebenso viel Geist ausgeführten und erdachten Kompositionen (Federzeichnungen) auf. Er ahmt mit überraschendstem Geschick die Vortragsweise der alten deutschen Meister des Holzschnittes und Kupferstiches nach. — Seine Art der Nachahmung ist jedoch so geistreich, so hochinteressant, dass wir von einer Zeichnung zur andern von neuem staunen über diesen anspruchslosen, so ganz allein stehenden deutschen Italiener. Wie kommt dieser 25jährige Sohn eines Trevisaner Zeichenlehrers dazu uns seine reiche Fantasie in der Sprache eines Dürer, Schongauer, Beham zu übermitteln. Man möchte ihn für einen eingefleischten Deutschen halten, dessen Wiege wenigstens in Nürnberg gestanden. — Erwähnt seien noch einige Zeichnungen *Sartorio's*, Scenen aus dem Tierleben der römischen Campagna, des Schweden *W. Peters*, besonders dessen Selbstbildnis in grosser Radierung. *Rich. Müller* stellt einige vortreffliche Zeichnungen aus, darunter bemerkenswert ein lebensgrosser Frauenkopf im Profil. — Greiner hat diesmal die Ausstellung leider nicht beschickt, ebensowenig Klinger.

A. Wolf.

BÜCHERSCHAU

Alfred Peltzer. *Deutsche Mystik und deutsche Kunst.* Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 21. Strassburg 1899. 8°. 241 S.

Alfred Peltzer bekennt sich bereits in der Einleitung seines umfangreichen Buchs, die eine begeisterte Apologie der romantischen Kunstauffassung eines Wackenroder, Tieck, Novalis etc. enthält, als überzeugter Mystiker. Ein solcher wird dem Thema: deutsche Mystik und deutsche Kunst andere Seiten abgewinnen, als der nüchterne Historiker. Da sein Buch uns aber nicht als »Herzensergiessung eines kunstliebenden Klosterbruders«, sondern als »Studie zur deutschen Kunstgeschichte« vorgelegt ist, muss die Kritik auf dem historischen Standpunkt den von P. aufgeworfenen Fragen gegenüber verharren.

Zweifellos ist die spätmittelalterliche Weltanschauung stark von mystischen Elementen durchsetzt, und es ist von Interesse, diese Elemente auch in der deutschen Kunst nachzuweisen. Wertvoller freilich wäre es, diesen Parallelismus der Erscheinungen auf seine Ursache zurückzuführen, insbesondere den sozialen Boden gründlich abzusuchen, auf dem die Mystik erwuchs. Nur ein ganz *exakter* Nachweis von Entstehungsursachen und Reflexwirkungen könnte das völkerpsychologische Problem der Lösung näher bringen. Von alledem ist in Peltzer's Buch nur wenig die Rede. Ihm gilt die Mystik als das schlechthin Gegebene, als Sauerteig aller künstlerischen Kultur, als Hauptfaktor jeder Kunstentwicklung. Ihre Erklärung als Ausfluss der »germanischen Volksseele« ist so gut wie keine.

Aber selbst, wer diese petitio principii in den Kauf nimmt, wird schwerlich allen Folgerungen beipflichten, die der Verfasser im Laufe seiner schwungvollen Ausführungen zieht. Die Mystik ist nach ihm das Band, das die Schöpfungen der gotischen Baukunst, des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts, Albrecht Dürer's, Grunewald's, Rembrandt's, Richard Wagner's unlöslich verknüpft. Von dieser Ansicht her konstruiert er sich eine mystische Geschichte der deutschen Kunst.

Ich glaube, auf einen Hauptfehler solcher Konstruktion aufmerksam machen zu sollen. Das Lebenselement der Mystiker war die *Vision*, das übersinnliche Sehen. Nun ist zweifellos die Thätigkeit der bildnerischen Phantasie in mancher Hinsicht der Vision verwandt, ja man kann jede Phantasieschöpfung vergleichsweise als Ergebnis einer Vision bezeichnen. Diese Verwandtschaft darf uns aber nicht dazu verführen, einen unmittelbaren Causalnexus zwischen beiden Erscheinungen herzustellen. Die christliche Religionsüberlieferung kennt die Vision bereits lange vor dem Entstehen der eigentlichen Mystik. Als landläufigstes Beispiel sei die Apokalypse Johannis genannt. Die mittelalterliche Kunst war kirchlich-religiös, daher konnten ihr visionäre Vorstellungen unmöglich fremd sein. Diese Thatsache ist von Peltzer dahin missdeutet worden, dass die visionär-schaffende Phantasie die eigentliche Triebkraft deutscher Kunst sei (p. 84), ja dass die letztere eigentlich eine Art Verdichtung mystischer Visionen darstelle.

Dagegen muss aus verschiedenen Gründen Einspruch erhoben werden. Wenn die Frage gestellt würde, welche Elemente den entscheidenden Umschwung der künstlerischen Entwicklung bestimmen, die mystisch-visionäre Vertiefung der Anschauung oder die realistisch-technische Bereicherung der Mittel, so wird kein Geschichtskundiger bei der Antwort schwanken. Auch der Verfasser vermag sich der Einsicht nicht zu verschliessen, dass die technisch-imitatorische Beherrschung des Naturvorbildes über den Gang der Kunst entschied. Aber das Streben zu solchem Fortschreiten in naturalistischer Richtung leitet er ebenfalls aus mystischer Naturliebe ab (p. 176, 238). Da gilt es denn, nüchternen Sinnes nachzuprüfen, ob die mystische Lebensauffassung, wie sie zunächst nur durch das Wort in die Seelen der Künstler übertragen werden konnte, solche Früchte zu zeitigen vermochte. Fast alle Schilderungen der Mystiker zerfliessen in überquellendem Gefühl oder dumpfer Zerknirschung, meist ohne plastische Kraft des Worts und der Vorstellung. Eine verschwommene, von augenblicklicher Stimmung eingegebene, meist abstrakte Symbolik und Allegorie kommt hinzu (s. z. B. p. 191 Tauler's Erklärungen des Kreuzes Christi). Die Proben, die P. für eine direkte Übertragung mystischer Litteratur in die Sprache der bildenden Kunst anführt, sind recht spärlich und kaum ausreichende Prämissen für seine weitgehenden Folgerungen. Vermittelt konnten Anschauungen der mystischen Lehre den Künstlern des weiteren werden durch die Predigt, insbesondere die Dominikanerpredigt. Es ist dem Verfasser nicht gelungen, den Nachweis zu führen, dass die Kunst des Dominikanerordens sich spezifisch von der in andern Ordensklöstern unterscheidet (p. 79 ff., 108). Dagegen vermeidet er ganz, von dem Einfluss der ›Mysterienbühne‹ auf den Einfluss der Künstlerphantasie zu sprechen, offenbar, weil hier eine Quelle vorliegt, die trotz des Namenanklangs mit der Mystik wenig zu thun hat. Die Passionsfolgen z. B., die P. durchaus im Sinn seines Bekenntnisses zu erklären versucht (p. 158 ff.), reflektieren nachweisbar in Anordnung und Gefühlsausdruck das mimische Vorbild der Kirchenschauspiele. Dem naiv-realistischen Nachahmungstrieb hat doch wohl die bildende Kunst zum mindesten ebensoviel zu verdanken, als der mystischen Ekstase, die gelegentlich direkt hemmend auf die Plastik des bildnerischen Ausdrucks wirkt! Ja, aus einzelnen Äusserungen z. B. Tauler's spricht unverhohlen antinaturalistischer und antikünstlerischer Geist (p. 89, 91).

Solche Argumente, die sich beliebig vermehren liessen, sind nicht geeignet und bestimmt, den Verfasser zu bekehren, sie wollen nur den unbefangenen Leser vor einseitiger Orientierung bewahren. Denn nur eine Orientierung auf dem weiten Felde der deutschen Kunst will das fesselnd geschriebene Buch geben. Für weitere Studien, die in dieser Richtung gemacht werden müssen und werden, sei mir gestattet, auf eine im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Bilderhandschrift des Buches der heiligen Dreifaltigkeit, die in den Jahren 1415—1419 in Konstanz von einem Jünger Suso's gefertigt wurde, sowie auf die niederländischen Miracles de la Ste. Vierge (Bodleyana, Douce-Ms. 374) hinzuweisen, die vielleicht das von Peltzer gegebene Material zu bereichern geeignet sind.

Der Fülle des Stoffes, der hier vorliegt, konnte ein erster Versuch nicht gerecht werden. Trotz — oder wegen? — seiner Einseitigkeit ist er willkommen, weil er in ein Dunkel hineinleuchtet, dessen Aufhellung aus den Aufgaben ernster Kunstforschung noch nicht gestrichen werden darf.

Ludwig Kaemmerer.

M. Zucker, *Albrecht Dürer.* Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. XVII. Jahrgang. Vereinsjahr 1899—1900. Halle a. S. Max Niemeyer, 1900.

Paul Johannes Rée, *Nürnberg.* Entwicklung seiner Kunst bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berühmte Kunststätten Nr. 5. Leipzig und Berlin. E. A. Seemann, 1900.

Allgemein, selbst im grossen Publikum, ist es bekannt, dass Albrecht Dürer der grösste deutsche Künstler ist. Aber leider könnte man hier Lessing's Epigramm ›Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? Nein. Wir wollen weniger erhoben und fleissiger gelesen sein‹ dem Sinne nach auf einen bildenden Künstler anwenden. Die wirkliche Bekanntschaft mit Dürer's Werken ist nur auf den engen Kreis der Fachgelehrten und der Kunstkenner beschränkt. Allgemein ist es angenommen, dass Dürer's Lebenswerk die schlagendste und erschöpfendste Verkörperung deutschen Wesens in der bildenden Kunst ist. Aber was bedeutet Dürer dem Leben unseres Volkes in der Gegenwart? Sehr wenig. Namentlich wird das klar, wenn man daran denkt, welch eine Rolle der grösste deutsche Dichter in dem geistigen Leben der Gebildeten unseres Volkes spielt, welch einen ungeheuren Einfluss Goethe's Denkweise und Anschauung auf das eben zu Ende gegangene Jahrhundert ausgeübt hat, und noch auf das eben begonnene ausüben wird. Als vor einem Jahrzehnt ein grosser germanischer Maler unserem Volke als Erzieher vorgehalten wurde, da war es nicht Dürer, sondern der Niederländer Rembrandt, der sich an Tiefe und Reichtum des Geistes nicht entfernt mit Dürer messen kann, so weit er ihn auch in der Freiheit des Formal-Künstlerischen übertrifft.

Dieser Mangel an Bekanntschaft mit Dürer's Kunst in weiten Kreisen hat seinen ganz natürlichen Grund in der altertümlichen Herbheit seiner Formen. Rembrandt spricht künstlerisch eine unendlich viel modernere Sprache, welche jedermann sogleich versteht. Auch von dem aus der Antike und der italienischen Kunst kommenden Klassizismus, mit welchem unsere Bildung gesättigt ist, ist Dürer in der Hauptsache frei und namentlich da, wo er die Gegenwart am meisten ergreifen könnte. Dass die schwere Verständlichkeit der Sprache bei hohem künstlerischem Gehalt kein Hinderungsgrund für Volkstümlichkeit ist, zeigt die weitverbreitete Kenntnis von Fritz Reuter in Süddeutschland. So dürfen wir vielleicht auch nicht die Hoffnung ganz auf-

geben, dass Albrecht Dürer's schwer verständliche Kunstsprache kein endgültiges Hindernis für seine moderne Popularität sein wird, und dass dieser so grosse Schatz für unser Volk doch noch gehoben werden wird. In diesem Sinne ist alles, was zur Verbreitung der Dürerkenntnis beitragen kann, mit Freuden zu begrüssen.

So war es ein glücklicher Gedanke des Vereins für Reformationsgeschichte, in seinen Schriften eine Abhandlung über Dürer zu publizieren. Als Verfasser wählte man den Erlanger Bibliothekar und Professor M. Zucker, weil er sich schon im Jahre 1886 in einer Schrift mit Dürer's Stellung zur Reformation beschäftigt hatte. Das Heft schliesst sich in der äusseren Ausstattung den von Velhagen & Klasing herausgegebenen Künstlermonographien an. Es ist auf solidester Grundlage gearbeitet, mit vollkommener Beherrschung aller einschlägigen Litteratur, die in zahlreichen Anmerkungen citiert wird und mit welcher sich der Verfasser gelegentlich auseinandersetzt. Auch der Forscher wird diese Schrift nicht übersehen dürfen. Ein wenig ist es dem Verfasser so gegangen wie dem besprochenen Meister während der grössten Zeit seines Lebens. Er geht vom einzelnen aus und trägt dieses zu einem Gesamtbilde zusammen, während jede Künstlermonographie und vor allem eine populäre die Hauptzüge des künstlerischen und menschlichen Charakters zur Grundlage machen und sich daraus die Einzelheiten entwickeln lassen muss. Wir Deutschen haben zu lange Zeit nur eine gelehrte Kunstlitteratur gehabt, in welcher beim einzelnen philosophisch-kritisch vorgegangen wurde, und bei welcher erst in einem Schlusskapitel die Resultate der Einzelforschungen zusammengefasst werden. Aus dieser Gewohnheit werden sich die Gelehrten nach und nach befreien müssen, wenn sie für die Allgemeinheit lesbare Bücher schreiben wollen.

Aber nicht nur der Kenntnis Dürer's, sondern der Kenntnis der altdeutschen Kunst überhaupt ist eine grössere Verbreitung zu wünschen. Als Hauptort derselben ist schon lange Nürnberg in das Bewusstsein des Volkes eingedrungen. Nürnberg wird alljährlich von vielen Hunderten aufgesucht, welche dort nichts weiter wollen, als die Altertümer der Stadt kennen lernen. Trotz der modernen Erweiterungen giebt Nürnberg, abgesehen von kleinen Städten wie z. B. Rothenburg ob der Tauber, noch immer das geschlossenste Gesamtbild einer altdeutschen Stadt. Keine andere Stadt hat eine künstlerische Geschichte, welche so sehr als einheitlich Ganzes aus der allgemeinen deutschen Kunstgeschichte herausgehoben werden kann. Noch weniger wie an anderen Orten wird man die einzelnen Erscheinungen verstehen, wenn man nicht das Gesamtbild der Nürnberger Kunst und der Nürnberger Stadt vor Augen hat. Auch Dürer hängt aufs innigste mit dem Lokalcharakter von Nürnberg zusammen, wenn er die Kunst daraus auch zu einer allgemein deutschen Höhe erhoben hat. Drängt sich doch seine hohe Gestalt mit dem edeln durchgeistigten Kopfe jedem in die Erinnerung, der die Strassen Nürnbergs durchwandert. Nicht ohne Ursache suchen die Fremden mit besonderer Vorliebe das Haus auf, in welchem er gelebt und geschaffen hat, weil die ganz persönliche Art seiner Kunst begierig macht diese Stätte zu sehen. So ist denn Rée's Buch über Nürnberg, das als Nr. 5 der im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig herausgegebenen Sammlung »Berühmte Kunststätten« erschienen ist, in jeder Hinsicht sehr willkommen. Man merkt es dem Buche an, dass der Verfasser seit langer Zeit in Nürnberg lebt und die Altertümer der Stadt mit seinem ganzen Herzen umfasst. Aus der Fülle langjähriger Anschauung und gründlicher Kenntnis, aus der Beherrschung der umfangreichen Litteratur ist das Buch geschrieben. Trotz der Masse des verarbeiteten Stoffes ist es kein Mosaik von Notizen, sondern ein zusammenhängendes Gemälde, das von warmer Empfindung übergoldet ist. Z.

F. X. Kraus. *Geschichte der christlichen Kunst.* Zweiter Band: Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Zweite Abteilung: Renaissance und Neuzeit. Erste Hälfte. Mit 132 Abbildungen. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1900.

Unter zwei Gesichtspunkten durfte man dieser Abteilung des durch seine früheren Abteilungen bereits so vorteilhaft eingeführten Werkes von Kraus mit besonderer Spannung entgegensehen. Einerseits weil darin das Zeitalter Giotto's behandelt wird, das nicht nur in künstlerischem, sondern auch in christlich-kirchlichem Sinne hochbedeutend ist, andererseits weil diese Abteilung ferner dem gelehrten und feinsinnigen katholischen Theologen Gelegenheit gab, sich über seine Stellung zur Renaissancebewegung zu äussern.

Die Abteilung wird durch ein umfangreiches Kapitel über »Begriff, Natur und konstitutive Elemente der Renaissance« eröffnet, welches die Renaissancebewegung nach den verschiedensten Seiten in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung behandelt und ein vortreffliches Charakterbild von dem geistigen Zustand jener Zeit entrollt. Bei der Darstellung des giottesken Zeitalters entdeckt man mit Freuden ein besonderes Kapitel über die allegorische Klosterkunst, entsprechend der Bestimmung des Buches als einer Geschiche der christlichen Kunst. Wie nach den früheren Abteilungen nicht anders zu erwarten, werden durch die eingehenden theologischen Kenntnisse des Verfassers in diesem und den die gleiche Zeit behandelnden Kapiteln viele interessante Streiflichter auf die inhaltliche Seite der Kunst geworfen.

Kraus behandelt diese Zeit in der Abteilung, welche Renaissance und Neuzeit betitelt ist, und doch entscheidet er sich nicht bestimmt dafür, die Pisaner Bildhauer und Giotto in Burckhardt's und Thode's Sinne als den Anfang der Renaissance zu nehmen, sondern gesteht auch der andern Meinung, welche diese Epoche als die höchste und feinste Blüte des Mittelalters ansieht, und welche auch der Referent vertritt, Berechtigung zu. Er sagt ganz richtig, dass der Umschwung vom Mittelalter zur Neuzeit nicht in allen Zweigen des geistigen und sozialen Lebens gleichzeitig erfolgt ist. Mag man nun das Zeitalter Dante's und Giotto's zum Mittelalter rechnen oder als Protorenaissance, nach Burckhardt's Ausdruck, beziehungsweise als Prolog der Renaissance nach dem Ausdruck von Kraus, betrachten, jedenfalls muss mit dem Auftreten Brunellesco's, Donatello's und Masaccio's ein scharfer Einschnitt gemacht werden. Diesen Einschnitt hat Kraus jedoch möglichst verwischt, obgleich grade bei seiner starken Betonung des Inhaltlichen in der Kunst doppelte Veranlassung gewesen wäre, die Grenzscheide kräftig zu markieren.

Was die Schätzung des Quattrocento anbelangt, so steht unsere Zeit durchgängig auf dem Standpunkt Jakob Burckhardt's, der darin eine mächtig sprossende Frühlingszeit des italienischen Volkes erblickt. Kraus ist durchaus nicht engherzig; sagt er doch zum Schluss des einleitenden Kapitels, dass die Erweiterung, welche der kirchliche Gedankenkreis in dem Programm zur Ausmalung der Camera della Segnatura empfangen hat, zu vergleichen sei mit dem grossen Schritt, den das Paulinische Heidenchristentum that, indem es die Gemeinde aus der Beschränktheit des judenchristlichen Standpunktes herausführte, — eine Parallele, die uns übrigens nicht ganz stichhaltig scheint — und nennt es eine providentielle Fügung, dass diese Erweiterung und Erhebung des Gesichtskreises fast genau zusammenfällt

mit der Entdeckung der neuen Welt und dass sie dem Protestantismus, der von dem »genialen sächsischen Bauernsohn« heraufgeführt wurde, vorausging. Und doch beklagt der Verfasser bei der Behandlung des Quattrocento beständig das Sinken des christlich-kirchlichen Geistes. Die Ausstattung der Kirchen mit den Formen der Renaissancearchitektur nennt er eine schwere Verirrung. Dem Fra Filippo Lippi wirft er »skandalösen Naturalismus« vor. Interessant ist auch seine Stellungnahme gegen den Liebling der Gegenwart, gegen Botticelli. Den stark religiösen Zug, welchen der Referent in seiner Allgemeinen Kunstgeschichte bei Botticelli, wie er glaubt, mit Recht betont hat, sieht Kraus nicht, er hält die Kunst Botticelli's für krankhaft und erkennt in der Begeisterung unserer Zeit für ihn, wobei er die englischen Präraffaeliten besonders hervorhebt, ebenfalls einen krankhaften Zug.

Ganz in seinem Element ist Kraus wieder in dem Kapitel über Fra Giovanni Angelico, das er, der chronologischen Ordnung entgegen, an den Schluss seiner Behandlung der Frührenaissance stellt, um ein Gegenbild gegen die verweltlichten übrigen Meister zu schaffen. Zu Ende der Abteilung, besonders auf der letzten Seite, erhebt er sich zu einer meisterhaften Charakteristik Savonarola's. Der künstlerischen Sterilität der durch Savonarola heraufgeführten Bewegung setzt er die unendliche Befruchtung gegenüber, welche die Kunst durch die Wirksamkeit des Franz von Assisi erfahren hat.

Aber nicht nur derartige Abschnitte, in denen man dem Verfasser unbedingt zustimmen kann, sondern auch jene, welche den Widerspruch herausfordern, sind interessant. Wie es bei einem so geistvollen Verfasser natürlich ist, giebt das Buch auch an solchen Stellen viele fruchtbare Anregungen. *M. G. Z.*

NEKROLOGE

München. Hier starb am 19. April der in den vierziger und fünfziger Jahren weitbekannte und vielbeschäftigte Porträtzeichner und Maler *Joseph Resch* im 82. Lebensjahre. Er hat auch einige der bekannten humoristischen »Münchener Bilderbogen« gezeichnet, so das »Violinkonzert.« §

Wien. Hier starb am 21. April der Maler *August Mansfeld* im 86. Lebensjahre. ***

PERSONALIEN

Berlin. Die *Königliche Akademie der Künste* hat den Generaldirektor der Königl. Museen, Wirklichen Geh. Rat *Dr. R. Schöne*, zu ihrem Ehrenmitglied erwählt. -r-

Berlin. Der Herausgeber dieser Zeitschrift, welcher während des letzten Winters den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der *Kgl. Technischen Hochschule* kommissarisch inne hatte, ist jetzt zum etatsmässigen Professor an der Hochschule ernannt worden. Er behält jedoch auch seine Lehrthätigkeit an der Berliner Universität bei.

INSTITUTE

Rom. Archäologisches Institut. In der Sitzung vom 12. April sprach Professor Grisar unter Vorzeigung vieler Photographien über die jüngsten ergebnisreichen Ausgrabungen in San Saba. Professor Hülsen demonstrierte an einem kleinen Modell und dem von S. E. dem Minister des öffentlichen Unterrichtes dem Archäologischen Institut geschenkten Abguss, von welchem Standpunkt aus die Inschrift des vielbesprochenen Cippus auf dem Forum Romanum zu sehen und zu lesen gewesen sei und dass es nicht eine, sondern drei verschiedene Inschriften seien. Professor von Sickel bestätigte die Scheidung aus paläographischen Gründen, welche die Professoren Gercke und Skutsch nicht gelten lassen wollten. Auch Professor Bormann erhob Einwendungen, die Professor Hülsen zurückwies. Professor Mariani besprach eine kürzlich in Rom gefundene weibliche Statue gleichen Motivs, aber originaler, als eine der Herkulanischen Tänzerinnen. Professor Studniczka wies aus der technischen Herrichtung und der Inschrift der archaischen Reliefs von Thasos deren Zugehörigkeit zu einem Altarbau nach. Den Rest einer ähnlichen Opferstätte glaubte er in zwei Postamenten des Romulusgrabes zu erkennen.

In der Sitzung zur Feier des Natale di Roma am 19. April hatte der italienische Vortrag den Vorrang. Professor Hülsen las über das bekannte Curtiusrelief im Conservatorenpalast. Er erklärte es für Nachbildung eines republikanischen Reliefs von Maxentius, im Zusammenhang mit anderen Stiftungen auf dem Forum geweiht. Professor Petersen verfolgte die Geschichte von Amor und Psyche von Raffael und Apuleius aufwärts. Die Geliebte des Amor im kapitolinischen Typus habe später jedenfalls als Psyche gegolten, sei aber ursprünglich als Nike gedacht. Dieses erkenne man besser noch an dem mit Eros verbundenen Flügelmädchen zweier älterer Reliefs. *E. St.*

Rom. Am 12. April fand die Eröffnungssitzung des Englischen Archäologischen Institutes statt, welches zunächst allein aus Privatmitteln gegründet worden ist. Der Englische Gesandte hielt die Eröffnungsrede, der erste Sekretär des Deutschen Archäologischen Institutes und der Direktor der École française begrüssten die neue Kollegin im Namen ihrer Regierungen. Die Studien der Schule werden sich vor allem auf Geschichte und Archäologie erstrecken; sie hat zunächst ihren Sitz im Palazzo Odescalchi bei der Apostelkirche aufgeschlagen. *E. St.*

WETTBEWERBE

Florenz. Während sich in den verflossenen Feiertagen die Fremden scharenweise in den Kirchen und Museen der Arnostadt tummelten, fanden sich die Florentiner in der Akademie der schönen Künste zusammen, um über die Entwürfe für die Fassade von San Lorenzo zu disputieren, die hier — etwa 80 an der Zahl — von 50 meist Florentiner Architekten ausgestellt worden waren. Wenig früher hatte man im Circolo degli Artisti die älteren Entwürfe für die Fassade ausgestellt, an welcher Brunellesco und Michelangelo — der letzte viele unfruchtbare Jahre seines Lebens — ihre Kraft versucht haben. Seneca's Ausspruch: Consilium futuri ex praeterito venit, den einer der Aussteller als Motto gewählt hat, ist auch für die meisten der übrigen Konkurrenten massgebend gewesen und man kann nur wünschen, dass auch die Entscheidung in diesem Sinne ausfallen möge. Der Stil der Renaissance-Architektur des Quattrocento, so darf man hoffen, wird der Fassade von San Lorenzo den Charakter geben, und in dieser Richtung empfehlen sich unter den Entwürfen vor allem zwei, der eine vom Architekten Caldini, der andere mit dem Motto »Pro arte«. Für den ersteren war der herrliche Renaissancetempel der Madonna della Quercia bei Viterbo bestimmend, für den zweiten Brunellesco's Kapelle der Pazzi. Ausserdem wäre ein Entwurf im Stil der Hochrenaissance hervorzuheben, welcher das Motto trägt: Carpere promptius quam imitari. Die Konkurrenz ist sehr befriedigend ausgefallen, die Zahl der Entwürfe ist ebenso reich wie die Ausführung fast durchgängig stilvoll und gewissenhaft. Möchte sich das Geschick dieser Fassade nun endlich nach langen Jahrhunderten fruchtloser Arbeit günstig entscheiden! *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Ausser den beiden Gemälden des *Van Dyck,* deren Ankauf für das hiesige Königl. Museum nunmehr Thatsache geworden, und ausser der Schenkung, die der Nationalgalerie aus der Sammlung Königs zu teil geworden ist, haben die Königl. Museen noch eine dritte sehr wertvolle Erwerbung zu verzeichnen. Die bekannte, ausserordentlich reichhaltige Sammlung japanischer Kunstwerke, die sich im Besitze des Herrn Adolf Fischer hier befand, ist in den des preussischen Staates übergegangen. -r-

Rom. Wie der Principe Doria, so hat auch der Principe Barberini seine Gemäldesammlung neu geordnet und im rechten Seitenflügel seines Palastes in drei grossen Sälen untergebracht. Der Eingang, welcher früher frei war, wird heute mit einem Franken bezahlt, eine Neuerung, die man sich gern gefallen lassen würde, wenn man dafür jetzt einige der Bilder ausgestellt fände, welche zur Privatsammlung des Prinzen gehören. Dem ist aber nicht so. Zwar ist die Sammlung um einige Schulbilder Bassano's, des Pietro da Cortona, des Guercino und anderer Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts bereichert worden, dafür vermisst man aber Botticelli's Verkündigung und Tizian's Cardinal Bembo. Wie es heisst, ist aber die Neuordnung noch nicht vollendet, und so darf man hoffen, dass über kurz oder lang die Galleria Barberini sich besser präsentieren wird, die wegen des Dürer und der Fornarina allein allerdings kaum die Mühe eines Besuches lohnt.
E. St.

Dresden. Die Aprilausstellung des Kupferstichkabinetts enthält als Neuerwerbungen diesmal vor allem Kunstblätter neuerer französischer Meister, darunter die skizzenhaften Radierungen Manet's, die noch nicht übertroffenen Wiedergaben alter Kunstwerke von Jacquemard und Guérard, die Miniaturradierungen Jacque's und Arbeiten moderner Franzosen, wie Toulouse-Lautrec, Lepère (Pariser Abendstimmung am Palais de Justice, Farbenholzschnitt), Rivière (Bittgang in der Bretagne, Farbenholzschnitt), Carrière (Plakate) u. s. w. Am reichsten ist Steinle vertreten, dessen interessante Radierungen, zum Teil in Farben, bisher wenig beachtet zu sein scheinen. Sie sind, wie Steinle's Arbeiten immer, zum grössten Teile dem Pariser Strassenleben entnommen.
E. Z.

Dresden. Internationale Kunstausstellung. Die Preisverteilung auf der Dresdener Kunstausstellung ist bereits erfolgt. Es wurde zunächst eine Ehrenliste von Künstlern gebildet, die als höchste Auszeichnung ausser Wettbewerb traten. Dieser gehören an: von Malern: Diez, F. A. v. Kaulbach, Kuehl, Haider, Habermann, Zügel, A. Achenbach, Keller, Thaulow, Blommer, Kroyer, Besnard, Zorn, Monet, Rochegrosse, Lavery, Watts, Crane und Dannat; von Bildhauern: van der Stappen, Meunier, Frémiet, Rodin, Bartholomé, Roty und Chaplain; von Graphisten: Kuehl und Legros. Die grosse goldene Plakette erhielten die Maler: Skarbina, Blos, Weishaupt, Reiniger, Slevogt, Zuloaga, Simon, Cottet, Melchers; die Bildhauer: Heising, Charlier, Braecke, Charpentier, Ponscarme, Gardet, Saint-Marceaux, Injalbert, Rivière und Troubetzkoy, die graphischen Künstler: Whistler und Zorn. Die kleine goldene wurde zuerteilt den Malern: Schindler, Schröter, Heiser, Lepsius, Engel, Schuster-Woldan, Küstner, Kallmorgen, Sandreuter, Samberger, Schramm, Dirks, Laurenti, Joris, Parlade y Heredia, Saglio, Kennedy, Grovenors, Find, Klaus, Mac-Monnies, Gay, Graham, Braugh, Muhrmann und Greiffenhagen; den Bildhauern: Werner, König, Fabricius, Streicher, Merz, Netzer, Taschner, Gaul, Kiemlen und verschiedenen Ausländern; den graphischen Künstlern: Graf-Freiburg, Otto, Orlik, Schmutzer, Lee, Pennell, Strang, Swan, Lepère, Havermann, Larsson. Die kunstgewerbliche Abteilung wurde etwas stiefmütterlich bedacht. Eine grosse goldene Plakette wurde überhaupt nicht ausgeteilt. Die kleine erhielten: Eckmann, Schaudt, Gallé und Tiffany. Im übrigen begnügte man sich mit der Verteilung von Anerkennungsurkunden für »kunsttechnische Leistungen«. Diese erhielten: Gebr. Liebert, Scharvogel, Mutz, Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin, Staatsmanufaktur zu Sèvres, Bing & Groendahl, von Haider, Wienhardt & Co., Elkan, Hoeker & Zoon, Kunstweberei Scherrebeck, Kersten und Hoentschel.
E. Z.

Dresden. In Arnold's Kunstsalon befindet sich zur Zeit eine Separatausstellung von Werken des erst kürzlich für weitere Kreise entdeckten Schlierseeer Malers *Karl Haider,* wie solche bisher nur in München stattgefunden und sobald, da fast alle diese Werke aus Privatbesitz nach Schluss dieser Ausstellung sofort in diesen zurückkehren werden, sich auch nicht so leicht wiederholen dürfte. Wenn jedoch irgend ein Künstler heute eine Separatausstellung verlangt, so ist es Karl Haider, dessen Werke so unmittelbar der heutigen Kunstrichtung entgegenlaufen, dass ihre grossen besonderen Vorzüge auf den üblichen allgemeinen Kunstausstellungen nur zu leicht übersehen werden. Und doch wird man diesen bereits 55 Jahre alten Künstler zu jener Gruppe von Meistern rechnen müssen, die wie Böcklin, Thoma, Leibl fast unbemerkt und unverlangt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Ehre der deutschen Kunst gerettet haben, die im übrigen nur zu sehr eine Dienerin wohlfeilen Amüsements und oberflächlichen Genusses gewesen ist. Karl Haider ist ein Künstler nach dem Schlage der Alten. Seine Landschaften, und diese sind der bessere Teil seiner Kunst, haben etwas von der Naturauffassung eines Pateniers. Er giebt weite Horizonte und versenkt sich doch liebevoll in jede Einzelheit; er giebt die Grosszügigkeit der endlosen Natur und hält sich doch bei jedem Baum, jedem Zweig, jeder Blume auf. Aber er besitzt eine ganz einzig dastehende Gabe, über dem Reichtum der Einzelheiten den Blick für die erhabene Einfachheit des Ganzen nicht zu verlieren. Sein Gefühl für die Linien, für die Bewegungen, die Perspektive der Landschaft, die bei ihm meist in einem emailartig tiefem Grün erscheint, ist bewundernswert. Daneben erweist er sich als ein hervorragender Stimmungs- und namentlich fast einzig dastehender Wolkenmaler, an dem ein Ruskin seine Freude haben würde. Seine Motive sind fast alle dem bayrischen Alpenvorlande, inmitten dessen er lebt, entnommen: wellige Hügel, Wälder, Baumgruppen und die ferne Alpenkette. Er ist damit zum klassischen Schilderer dieses Gebiets, wie Thoma zu dem des Taunus, geworden.
E. Z.

Karlsruhe. Im hiesigen Kunstverein hat Prof. *Kallmorgen* vortreffliche See- und Hafenbilder ausgestellt. Gerade als Marinemaler zeigt sich Kallmorgen auf der Höhe seiner Kunst und erreicht hier eine Feinheit der Töne und eine Tiefe der Stimmung, die er namentlich einer Vorliebe für dämmerige Morgen- und Abendstimmungen verdankt. So schildert er uns z. B., wie ein Dampfer im Morgengrauen durch das Treibeis der Elbe gefahren kommt. Das graue gebrochene Licht und die Verschleierung verleiht dem Bild einen ebenso decenten wie eigenartigen Reiz und fasst Formen und Farben zu wenigen grossen und einfachen Massen zusammen, in denen die kleinen Details untergehen. Damit hat die Weisheit des Künstlers wohl gerechnet, der in dieser vereinfachenden Darstellung nur das giebt, was wesentlich ist, um den künstlerischen Gehalt seines Gegenstands zum Ausdruck zu bringen. Das Bild »Frühmorgens im Treibeis der Elbe« gehört zu Kallmorgen's besten Schöpfungen.

Seit seiner Uebersiedelung nach Karlsruhe gehört auch *Hans Thoma* zu den regelmässigen Gästen des Karlsruher Kunstvereins. In seinen Staffeleibildern offenbart sich bei ihm eine Wandlung seiner Farbenauffassung: er liebt mehr und mehr starke Gegensätze, kräftige Farben: ein tiefes Blau, ein sattes Grün u. dergl. Auch das Zeichnerische seiner Kunstweise macht sich wieder in stärkerem Masse geltend. Worin sich Thoma aber immer gleich bleibt, das ist der geistige Gehalt seines Schaffens: die tiefe und ergreifende Innigkeit seiner Naturempfindung, das unvergleich Persönliche seiner Auffassung und seines Sichgebens. Ein »Paradies«, eine »Idylle« und einige Porträts gehörten zu den interessantesten Arbeiten der letzten Zeit. —

In einer Konkurrenz für ein *Bismarckdenkmal*, welches die Stadt Karlsruhe dem Andenken des ersten Reichskanzlers errichten wird, hat sich der weitere Ausschuss, der sich zum grössten Teil aus den Mitgliedern des hiesigen Stadtrats zusammensetzte, für den Entwurf des Prof. *Moest* in Karlsruhe entschieden. Dieser Beschluss einer im wesentlichen aus Laien bestehenden Kommission steht im Widerspruch zu der Entscheidung einer Künstlerjury, die vorausgegangen war und mit einer Majorität von 4 gegen 2 Stimmen den Entwürfen von Prof. *Dietsche* in Karlsruhe den Vorzug gegeben hatte. *K. W.*

Winterthur. Die Vaterstadt *Anton Graff's*, dieses wohl berühmtesten Porträtisten seiner Zeit, gedenkt Mitte September dieses Jahres eine Ausstellung aller seiner erhältlichen Bilder aus der Schweiz und nähern Umgebung in dem von Prof. Semper erbauten Stadthause zu veranstalten. Die Ausstellung wird für die weitesten kunstliebenden Kreise des In- und Auslandes von hohem Interesse sein und Bilder des Meisters von grosser Schönheit vereinigen, welche bisher gar nicht oder nur sehr wenig bekannt waren. — Zugleich soll der Versuch gemacht werden, die Statistik über die vorhandenen Werke des Meisters, welche bis jetzt durch die einschlägigen Werke von Rich. Muther und Julius Vogel zusammengestellt wurde, nach Möglichkeit zu ergänzen, und der Veranstalter der Ausstellung, der Kunstverein Winterthur in Winterthur (Schweiz), nimmt dankbar alle Notizen über solche Graff'schen Bilder entgegen, welche sich in öffentlichen oder privaten Galerien befinden, ohne in einem der oben citierten Werke aufgeführt zu sein. Eventuell verkäufliche Bilder Graff's werden ebenfalls gern zur Ausstellung zugelassen, und der Kunstverein Winterthur steht gern mit allen Auskünften zur Verfügung.

VOM KUNSTMARKT

Köln. J. M. Heberle versteigert vom 13.—18. Mai eine grosse Sammlung von Antiquitäten. Der uns vorliegende Katalog ist 1200 Nummern stark. Die beigefügten Lichtdrucktafeln zeigen wahrhaft fürstliche Interieurs in Renaissance und Rokoko sowie eine Reihe wunderschöner Einzelstücke verschiedenster Art (Waffen, Möbel, Porzellane, Metall u. s. w.).

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. versteigert vom 20.—22. Mai Gemälde älterer und neuer Meister, Antiquitäten und Kunstgegenstände, zusammen 646 Nummern.

Berlin. Bei *Rudolf Lepke* fand vom 24.—27. April die Versteigerung der *Kunstsammlung von R. Zschille-Grossenhain* statt. Sie brachte sehr ansehnliche Preise. U. a. erzielten: eine französische Renaissancetruhe 5050 M., 12 Glasgemälde aus dem Beginn des XVII. Jahrhunderts 3050 M., ein gotischer Schrank 3020 M., eine italienische Renaissancetruhe 2050 M., 4 gothische Glasfenster aus dem XV. Jahrhundert 2000 M., 2 flandrische Gobelins 1120 bezw. 660 M., ein grosser Renaissancespiegel 2030 M., eine französische Kamingarnitur im Stil Louis XVI. 3300 M., ein grosser gotischer Schrank 1155 M., eine Tischplatte aus Marmor mit Florentiner Mosaik 550 M. Der Gesamterlös der Versteigerung beträgt 101000 M. Viele der Kunstschätze sind für Museen erworben, der grösste Teil aber ist zerstreut in Privatbesitz übergegangen. -r-

London. Am 20. April wurde bei *Christie* die *Aquarellsammlung von Ch. Langdon* in Verbindung mit anderen Gemälden *versteigert*. Die 114 Aquarelle brachten zusammen 110040 M. Einige Arbeiten Fielding's waren darunter, die auf 9675, bezw. auf 6235 M. kamen, während Foster's »Brücke« 6020 M., und drei Schöpfungen J. E. Millais' 2257, 4300 und 3655 M. erzielten. Rosa Bonheur's »Hirsch im Walde zu Fontainebleau« brachte 2580 M. — Unter den übrigen Gemälden erzielte den höchsten Preis Erskine Nicol's »Standhaft, Johnnie, standhaft!«, nämlich 8600 M. —

Am 27. April wurde eine Anzahl von Werken alter Meister versteigert. Hobbema's »Dorf im Walde« erreichte 9400 Guineen = 201530 M., während zwei Bildnisse von Sir Joshua Reynolds 34320 bezw. 34749 M., und ein Selbstbildnis von Murillo 58344 M. brachten. ∞

VERMISCHTES

München. Die »Allgemeine Zeitung« schreibt: Der Kunststadt München droht der Verlust eines berühmten Kunstwerkes. Seit ungefähr 15 Jahren macht der durch eingedrungene Feuchtigkeit erzeugte Mauerfrass in den Gewölben der Ludwigskirche sichtbare Fortschritte. Von den viel gepriesenen *Fresken des Peter Cornelius* sind bereits grosse Teile ganz verschwunden, und von Woche zu Woche wird der Schaden grösser. Zunächst kommt nun wohl die gewaltige Komposition »Die Schöpfung« über dem Presbyterium an die Reihe. Denn ruhig scheint man der Zerstörung freie Bahn zu lassen. Vor langer Zeit hörte man wohl einmal, dass von Sachverständigen Gutachten über die Ursachen und über eine Renovation eingeholt wurden, aber nun ist wieder alles still. Vielleicht ruhen die Gutachten in den Akten. Alte Münchener erinnern sich noch, mit welchem Eifer und mit welcher Liebe König Ludwig I. die Ludwigskirche schaffen half und nun nach kaum 50 Jahren — welch trauriges Bild bietet sie von der Dankbarkeit der Münchener gegenüber ihrem grossen Wohlthäter! Keine Kirche Münchens zeigt die pflegende Hand so wenig, wie St. Ludwig, die Pfarrkirche eines ganz bevorzugten, wohlhabenden Stadtteiles.

Stuttgart. Die hiesige Kunstschule wird laut Bestimmung des Königs künftig den Namen »Akademie der bildenden Künste« führen. Bereits 1867 sind ihr die Rechte einer akademischen Lehranstalt verliehen worden. §

Berlin. Die *Städtische »Deputation für Kunstzwecke«* hat einen grossen in Marmor ausgeführten *Stier von Professor Geyger* in Florenz angekauft und zur Aufstellung im Humboldthain bestimmt, an Stelle des ursprünglich für diesen Park erworbenen, später aber vom Kaiser für Sanssouci angekauften grossen »Bogenschützen«, der auf der vorjährigen Grossen Berliner Kunstausstellung ausgestellt war. -r-

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

In Nr. 23 Spalte 365 der Kunstchronik ist der Name der baltischen Künstlerin, die sich mit Wiedergabe von Andrea del Sarto's Fresken befasst, unrichtig angegeben E. v. London, statt wie es heissen sollte, *E. von London.* x

Inhalt: Vierte internationale Ausstellung in Venedig. Von A. Wolf. — A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst; M. Zucker, Albrecht Dürer; Paul Rée, Nürnberg; F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. — München, Jos. Resch †; Wien, August Mansfeld †. — Berlin, Geh. Rat Schöne, Ehrenakademiker; Prof. Zimmermann etatisiert. — Rom, Deutsches und englisches archäologisches Institut. — Florenz, Wettbewerb für San Lorenzo — Berlin, Zuwachs der Museen; Rom, Galerie Barberini; Dresden: Kupferstichkabinett, internationale Ausstellung, Arnold's Salon; Karlsruhe, Kunstverein; Winterthur, Graff-Ausstellung. — Kölner Kunstversteigerung; Versteigerung Bangel; Versteigerung Zschille; Auktionen bei Christie. — München, Ludwigskirche; Stuttgart, Kunstschule; Berlin, Stier von E. M. Geyger. — Druckfehlerberichtigung. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 26. 23. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÄLTERE UND NEUERE KUNST IN HAMBURG

VON WILHELM SCHÖLERMANN, KIEL

(Schluss aus No. 23)

Nach der im Vorhergehenden geschilderten Epoche tritt in der historischen Entwicklung eine ziemlich weite Lücke ein, die auszufüllen einer ausdauernden Nachforschung auf hamburgischem Boden vorbehalten sein mag. Was ein wirkliches Spürtalent an ungeahntem Reichtum ans Licht zu ziehen vermag, das haben wenige Jahre konsequenter Nachfrage gezeigt. Wer kann sagen, was noch verborgen ist?

Wirkliches Lokalkolorit offenbart erst wieder ein Hamburger Maler, der am Ausgang des dreissigjährigen Krieges lebte: *Mathias Scheits*. Scheits, dem auch Wilhelm Bode seit Jahren seine Aufmerksamkeit zugewendet hatte, muss eine Persönlichkeit von vielseitigen Anlagen gewesen sein, dessen umfangreiches Talent ein Schaffensgebiet umfasste, das uns die »Gesellschaft« der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts mit grosser Anschaulichkeit vor Augen führt. Er hat uns das wieder aufblühende Leben der Hansestadt nach der Verödung der Kriegsjahre so frisch geschildert und humorvoll erzählt, dass wir das selige Aufatmen spüren, das damals die vom Alp befreiten Bürger empfanden, als sie — in ländlichen Festen und Picknicks vor der Stadt — den sicheren Frieden geniessen durften, unter dessen Schutz Handel und Wandel so schnell den Wohlstand wiedergeben. In seiner technischen Ausdrucksfähigkeit hat Scheits den weiten Spielraum durchgearbeitet, der von den flämischen Sammet- und Seidenkünstlern bis zu den Bauernmalern, von Wouwerman bis Rembrandt geht, aber er war selbständig genug, um alle diese gefährlichen Einwirkungen in heimatlichem Sinne umzuwerten. Näher auf diesen Maler an dieser Stelle einzugehen, verbieten Raum und Zeit.

Eigenartig gross, und doch in ihrem vorzeitigen Ausgang fast tragisch, tritt uns heute diejenige Frühepoche deutscher Kunstblüte entgegen, die in den ersten Dezennien des verflossenen Jahrhunderts so machtvoll und bescheiden zugleich einsetzte. Lichtwark fasst sie unter dem Gesichtspunkt »*Die jungen Hamburger der zwanziger Jahre*« zusammen und schildert in lichtvoller Darstellung, wie gerade die zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts — also unmittelbar nach den Befreiungskriegen — durch das gleichzeitige Empordringen einer Fülle junger Talente gekennzeichnet waren, die, so verschieden ihre Begabung war, durch die gemeinsamen Merkmale früher Reife so hervorragten, dass sie von sechzehn bis zu zwanzig Jahren Kunstwerke schufen, die von den Arbeiten der damals lehrenden Generation grundverschieden waren und oft die allgemeine deutsche Entwickelung weit späterer Epochen vorwegnahmen.

Aber diese frühen Schösslinge starben, mit einzelnen Ausnahmen, schon bevor Stamm und Blätter sich entfalten und härten konnten. Sie waren zu dicht gesäet, rangen vergebens nach Luft und Licht und von der Sehnsucht allein konnten sie nicht leben. »Sehnsüchtige Zeiten pflegen mit Talenten gesegnet, satte Zeiten dagegen unfruchtbar zu sein« drückt Lichtwark diese Vorblüte der Kunst treffend aus. Die Erfahrung bestätigte das: als die satteren Zeiten kamen, die Jahre der »grossen Erfüllungen«, war's in Deutschland mit den grossen dichterischen und künstlerischen Talenten vorbei. Sie *erlebten* zu viel auf einmal, die Sehnsucht hatte keinen Platz mehr im Umkreis der Gedanken.

Ein Jüngling mit der grossen ungestillten Sehnsucht nach dem Ungemeinen und Schweren in der Kunst war der Hamburger Bäckerssohn *Julius Oldach*. Über den Lebensgang dieses merkwürdig tiefbeanlagten Menschen sind kaum mehr als ein paar flüchtige Daten aufbewahrt worden, die in ihrer knappen Einfachheit sehr tiefe Einblicke in seine Seele gestatten und seine geistige Physiognomie plastisch wie ein Hochrelief heraustreten lassen. Das eine Dokument ist die Todesanzeige, die nach damaliger Sitte ein Stück Biographie enthält:

Am 19. Februar starb unser Sohn Julius Oldach auf seiner Reise nach Italien in München. Sein

allzugrosses Streben, in der Malerkunst etwas Ausserordentliches zu leisten, untergrub seine Gesundheit, und er starb an Entkräftung im eben vollendeten sechsundzwanzigsten Lebensjahre in den Armen seiner ihm zur Hilfe geeilten Brüder.

Hamburg, den 1. März 1830.

Das zweite Dokument wiegt noch weit schwerer, denn es ist der Aufschrei einer einsamen, tragischen Faustnatur, die in vergeblichem Ringen nach Erlösung in sich zerbricht. Es ist ein Gedicht, das im Nachlass des Frühverstorbenen aufgefunden wurde. Die Verse fangen an mit einem sehnsüchtigen Lobgesang auf die Liebe, deren erlösendes, rätselhaftes Glück ihm versagt geblieben, um dann mit einem düster-dramatischen Ausbruch der Todesahnung zu schliessen:

Die Thür ist hinter dir verschlossen.
Auf der Verzweiflung wilden Rossen
Wirst du durchs öde Leben hingejagt.
Da sinkst du in die ew'ge Nacht zurück,
Siehst tausend Elend auf dich zielen,
Im Schmerz dein Dasein nur zu fühlen.
Nur erst im ausgelöschten Todesblick
Begrüsst voll Mitleid dich das erste Glück.

Als Oldach starb, war er kaum zum Mannesalter gereift, als Künstler hatte er aber schon frühreife Früchte mit treibhausartiger Triebkraft aus sich heraus gepresst, die innerhalb des kurzen Zeitraums von neun Jahren entstanden sind. Ein mannhafter, klarer Geist spricht aus seinen Bildern und Zeichnungen, welche alle technischen Schwierigkeiten in nie ermüdendem Arbeitsdrang überwinden mit einer Sicherheit und Energie, der keine Spur von Zweifel oder Sentimentalität anhaftet. Das Beste, was er schuf, waren die ersten und die letzten Arbeiten, die in Hamburg entstanden. Dazwischen machte er zwei tiefgreifende innere Krisen durch: die akademische Krisis (in Dresden) und die »Cornelius-Krisis« in München. Als er kaum von der letzteren wieder auf dem heimatlichen Boden genesen, brach sein Lebensfaden jäh ab.

Für mein Empfinden liegt Oldach's Bedeutung im Bildnis und in der heimatlichen Landschaft, bei der man das zum Gemeinplatz ausgeschlachtete Wort Erdgeruch im besten, nämlich im lokalen Sinne anwenden darf.

Im Porträt war er Meister, ehe er Schüler wurde. In einem wohlhabenden Bürgerhause aufgewachsen, durfte er frühzeitig seiner Neigung sich widmen, da ihm vom Vater, einem ehrenfesten, angesehenen Bäckermeister, keine Hindernisse in den Weg gelegt wurden. So konnte der Jüngling, wie Jung-Rembrandt einst gethan, beim Selbstkonterfeien Hand und Blick üben. Seinem Werdegang im einzelnen zu folgen, würde hier zu weit führen, nur ein paar Haltestellen am Wege können wir im Vorübergehen betrachten. Das erste Selbstbildnis datiert aus dem sechzehnten Lebensjahr (1819), eine Kreidezeichnung (aus dem Spiegel genommen), in deren Zügen schon alles im Keim enthalten ist, was an Zukunft in Oldach war, hätte er länger sich ausleben können. Aufrechte Haltung, grosser fester Blick, Stirn und Schädelbildung wie ein Domgewölbe, das Ohr in den feinsten Muschellinien angelegt. Wangen länglich aber noch ausgefüllt, die Lippen ausdrucksvoll und im weichen Jugendschmelz geschlossen. Aus den geraden Linien der Augenbrauen, die fast im rechten Winkel zum Nasenrücken stehen, spricht scharfer kritischer Blick und Entschlossenheit. Es ist die veredelte Kopfform des Vaters, den der Sohn auch zu wiederholten Malen gemalt hat. Solche Köpfe gehören Menschen an, die wohl brechen, aber sich nicht biegen.

Das zweite Selbstbildnis ist ein Ölgemälde aus dem siebzehnten Jahre. Eine innere Wandlung wird hier schon mit fast erschreckender Deutlichkeit sichtbar: die runden Knabenwangen sind eingefallen, die Stirn und Augenbrauenbogen kantig, das dichte trockene Haar liegt fast schwer auf den Schläfen; der Kiefernbogen läuft spitz zum Kinn, vom Nasenflügel beginnt schon die Schmerzensfalte ihre Spur zu den Mundwinkeln herunter zu graben, unter der Haut der Finger, die den feinen Pinsel halten, fühlt man die Knochen durch; der Blick ist bohrend, fast stechend geworden. Zwischen den Augen die vertikale Falte spitz nach oben, von ruheloser Anspannung zusammengezogen; stark abfallende Schultern, deren schmaler Eindruck noch erhöht wird durch den weichen weissen Kragen, der, leuchtend die dunkle Maljacke überschneidend, Stofffarbe und Fleischton trennt.

Wer zwischen den Linien und Farben dieses ersten Ölbildes von Oldach zu lesen versteht (die Reproduktion, siehe pag. 35 im Buch Julius Oldach, Verlag der Kunsthalle zu Hamburg 1899, giebt das Ganze zu schwarz wieder), der spürt schon bei diesem jungen Ritter die Knochenhand, die hinter ihm lauernd aus dem Dunkel hervorgreift, um diesen vornehmen Langschädel zu zerschmettern.

Oldach war einer jener Überbegabten, die nicht alt werden, weil sie durch ihre eigenen Schöpfungen innerlich aufgezehrt werden, ein Zerreibungsprozess, bei dem die Seele, während sie leuchtende Flammengarben ausstösst, zum Scheiterhaufen niederbrennt. So war auch er niedergebrannt, körperlich und seelisch, nachdem er glänzend seine selbstgestellten malerischen Aufgaben gelöst hatte. Kolorit, Luft, Licht und Helldunkel waren für ihn nicht Rezepte, die man auswendig lernt, sondern weil er noch nicht wusste, wie man das »machen muss«, suchte er allein mit diesen Aufgaben vor der Natur zu ringen und fand für jedes Empfinden seinen eigenen Ausdruck. So überflügelte er in wenigen mächtigen Anläufen alle Leistungen der älteren Malergeneration, die damals in Hamburg thätig war, selbst den vielbeschäftigten Gröger, der in Paris studiert hatte und dessen gemalte und lithographierte Bildnisse zum besten zählen, was derzeit in Deutschland im Porträt geleistet wurde. Nur Erwin Speckter hat in jungen Jahren annähernd Gleichwertiges gemalt (die Porträts seiner Eltern). Die Beherrschung technischer Schwierigkeiten war damals ausserordentlich früh ausgebildet bei den jungen Malern, während sie in ihrem eindrucksfähigen Bildungsprozess nicht durch den alljährlichen Ansturm fremder und reiferer Kunst bedroht wurden. Zeit-

genössische Maler des Auslandes bekamen sie — die Glücklichen! — fast nie in Originalwerken zu sehen. Nur der Porträtmaler Gröger hatte seine Ausbildung in Paris genossen; sein Tüchtigstes gab aber auch er zumeist in der Bildnislithographie, wobei er keine fremden Vorbilder verwenden, sondern auf seine eigenen Hilfsquellen zurückgreifen durfte.

Als Oldach Hamburg verliess, um die Dresdener Akademie zu besuchen, brach eine Periode des Schwankens und Zweifelns für ihn an, deren einzelne Phasen zu verfolgen fast schmerzlich berührt. Wir können dabei deutlich wahrnehmen, wie er, zu vorübergehendem Ferienaufenthalt nach Hamburg zurückkehrend, auf heimatlichem Boden sich selber wieder findet, wie ihm dann wieder die Nährsäfte entzogen werden, sobald er fortgeht. Das kann man an seinen Arbeiten aus den verschiedenen Jahrgängen stufenweise verfolgen, bis er auf einmal — unter dem Einfluss von Cornelius' hinreissender Persönlichkeit — im Kartonstil zeichnet, wobei ihm manche Schönheiten in vollendeter zeichnerischer Ausdrucksfähigkeit gelingen, was uns nicht überrascht, wenn wir die geniale zeichnerische Begabung in seinen ersten Bildnissen kennen. Das Wertvollste und Feinste ist hier wohl die Bleistiftzeichnung der »*Betenden in der Michaelskirche in München*«, wo der junge Corneliusschüler auf seine eigene Art dem seelischen Ausdruck auf den Gesichtern der Andächtigen mit dem spitzen Bleistift bis in die feinsten Charakternüancen nachgeht.

Nach Hamburg wiederum zurückgekehrt, stellt sich dieser rastlose Problemsteller im Technischen eine Riesenaufgabe: eine merkwürdige Federzeichnung, in der die Münchener Schule noch einmal vernehmlich anklingt, »*Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*«. Das Blatt ist 40:50 cm gross und bis ins kleinste Detail durchgearbeitet, so dass man es mit der Lupe betrachten kann. Man glaubt die jahrelang behaglich fortgeführte Miniaturzeichnung eines Klosterbruders vor sich zu haben. Das Selbständigste daran ist ein kleines freudig vorspringendes Hündchen im Vordergrund, und die im Hintergrunde aus dem Gartenthor heraustretenden Jünglinge, hinter denen zwei Arbeiter und ein weites Flussthal sichtbar wird.

Das Höchste an Kleinmalerei hat Oldach indessen in dem *Familienstammbaum* geleistet, ein Geschenk zur silbernen Hochzeit seiner Eltern. Bei diesem köstlichen kleinen Festgeschenk hat der Künstler einen Reichtum an Ideen, Schilderungen und Empfindungen in einen so bescheidenen Rahmen zusammengedrängt, dass er nur im engsten häuslichen Kreise zur Geltung kommen kann. Überhaupt ist es der sehr bezeichnende Charakterzug Oldach's, dass er nie etwas im Hinblick auf die Öffentlichkeit gemalt hat; was er machte, war für sich und die Seinen. Der Familiensinn und selbst das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu dem Stand und Gewerbe, in dem er geboren, bilden, wie man schon aus dem Stammbaum ersehen kann, einen ausgesprochenen Zug seines Wesens. Hat er doch sogar den Bäckerkringel seinem Künstlermonogramm stets mit eingefügt! Diesen Stammbaum können wir heute als eines der zuverlässigsten und interessantesten Dokumente zur Chronik des deutschen Bürgertums vom Anfang des 19. Jahrhunderts betrachten. Eine wohlhabende hamburger Familie des gewerblichen Mittelstandes ist gleichsam im Gemüt ihres begabtesten Mitgliedes ihrer selbst in einem bedeutsamen Augenblick bewusst geworden und so den nachfolgenden Geschlechtern erhalten geblieben.

Die Scenen aus dem Leben der Familie sind in cyklenmässiger Anordnung gruppiert, je nach Alter, Beschäftigung, Beruf, Liebhaberei und Lebenssphäre. Als ältester Sohn eröffnet Julius den Reigen. Er sitzt vor seiner Staffelei an einem Bilde, in charakteristischer Haltung und Bewegung. Die älteste Schwester sehen wir Butterbröte an die kleinen Geschwister austeilen, die zur Schule zu gehen im Begriff sind. Eine jüngere Schwester bekommt (von einem alten Musiklehrer in Jabot und Vatermörder) Klavierunterricht. Ein Bruder ist Arzt und besucht seine erste arme Patientin in einem Dachstübchen; diese gemütvoll charakteristische Scene ist fein beobachtet. »Bruder Johannes« wiegt als Kaufmann auf dem Speicher Kaffeesäcke; Bruder Ferdinand steht und rollt Teig vor dem Backofen; ein kleinerer Bruder lässt auf dem Taubenschlag eine Schar Tauben flattern; Vater Oldach unterschreibt abends bei Kerzenschein den Backzettel, während Mutter Oldach auf der Diele von den Hökerfrauen die Vorräte für den ziemlich bedeutenden Hausstand als ehrfurchtgebietende Frau Meisterin einkauft. Abends ist dann die umfangreiche Familie vollzählig versammelt um die Lampe an dem langen Sofatisch, eine Scene von ungemein liebevoller Schilderung. Elf kleine Porträts und noch mehrere kleine Episoden, die von Bedeutung für die Familie erscheinen, vervollständigen das reichhaltige Milieu. Das Ganze ist auf Pergament gemalt und vorzüglich gut erhalten.

Die beiden letzten Lebensjahre Oldach's waren ein bitterer Kampf gegen die zunehmende Zerrüttung seines Körpers. Er hat in eiserner Willenskraft noch zwei Werke aus sich herausgepresst, die von einer inneren Gährung und gedankenvoller Vertiefung in allgemein menschliche Probleme Zeugnis gaben und gleichzeitig malerische Aufgaben lösten, welche allen Zeitgenossen vorauseilend, allenfalls noch zu Philipp Otto Runge's Ideen in geistige Beziehung gebracht werden könnten. Es sind die Bilder »Mephisto und der Schüler« und »Hermann und Dorothea«. Im ersten Werk paart sich ein unendlich geschärftes Gefühl für das, was man unter dem Begriff Thatsächlichkeit zusammenfassen kann, mit einer wundervollen Stimmungstiefe, die im lokalen landschaftlichen Zauber das Ganze erfüllt und durchwebt. Der Durchblick durch das geöffnete Fenster von Faust's Studierstube auf den im silbernen Morgenlicht schimmernden Wasserspiegel der Alster mit der alten Lombardsbrücke; das klare einflutende Licht, das jedes Detail liebevoll umkost, die oberen matt durchleuchteten Glasfenster: in all diesen Dingen steckt eine heroische Bewältigung technischer und rein malerischer Schwierigkeiten, wie sie erst Jahrzehnte später von den Franzosen und in Deutschland von Menzel gelöst wurden.

aus. Es handelt sich um Entwürfe zu einem Verbandszeichen für den genannten Verband. Die Entwürfe sind bis zum 31. Mai d. J. einzuliefern. Ausgesetzt sind drei Preise im Betrage von 300, 200 und 100 M. Die näheren Bedingungen des Preisausschreibens stehen in der Geschäftsstelle des Vereins für deutsches Kunstgewerbe, Berlin W., Bellevuestrasse 3 (Künstlerhaus, Quergebäude II), zur Verfügung. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Celle. Die städtischen Kollegien haben zur *Errichtung eines vaterländischen Museums* hierselbst 10 000 M. und einen in den »Triftanlagen« belegenen trefflichen Bauplatz zur Verfügung gestellt. Das bisherige Museumsgebäude ist räumlich ganz ungenügend. -r-

Venedig. Museo civico (Corrèr). Das hiesige städtische Museum ist um vier Bilder alter Meister bereichert worden durch testamentarische Verfügung des weiland Antiquar Favenza. Alle vier haben die Darstellung der Madonna mit dem Kinde zum Gegenstande, sind unbezeichnet und von reichem Rahmenwerk umschlossen, welches der Zeit der Entstehung des Bildes angehört. Das erste derselben ist unzweifelhaft von *Bartolomeo Montagna*, dem Meister von Vicenza. In lebensgrosser Halbfigur sitzt die Madonna fast ganz im Profil gesehen und blickt mit gefalteten Händen auf ihr Kind herab, welches liebreich aufblickend das eine Händchen zum Liebkosen nach dem Kinne der Mutter emporstreckt, das andere dem Nährvater Joseph auf den kahlen Kopf legt.

Obgleich es Montagna nicht gegeben war, dergleichen liebkosende Bewegungen als eine Folge der Seelenstimmung auch in den Köpfen wiederklingen zu lassen, so sind wir ihm, dem herben Manne, doch dankbar für die Andeutung der liebevollen Geste. — Für Joseph ist nur unten rechts in der Ecke ein wenig Platz. Sein ausdrucksvoller, ehrlicher, ungemein bäuerischer Kopf ist noch kräftiger modelliert als alles übrige. -- Die Farbe ist trotz ihrer Schwärzen in diesem Bilde nicht unangenehm zu nennen. Hinter dem Kopfe der Madonna durchschneidet ein schmaler roter Damaststreifen die Landschaft, in welcher sich vor fernen Bergen eine Stadt im Wasser spiegelt. Das Kopftuch der Madonna ist nicht, wie sonst üblich, weiss, sondern tief braun. Der Mantel wie fast immer blau. Von dem roten Unterkleide kommt nur sehr wenig zum Vorschein.

Das zweite Gemälde der Schenkung kann mit Sicherheit *Alvise Vivarini* aus Murano zugeschrieben werden. Auf einem prächtigen Sessel, auf dessen Lehne ein scharlachrotes Stück Sammet gebreitet ist, sitzt die Madonna ganz von vorn gesehen. Der blaue Mantel ist über den Kopf gezogen, unter dem Mantel kommt ein weisses Schleierchen hervor. Das Unterkleid ist rosa. — Das Kind steht in grauem Röckchen, welches um die Lenden von einem Gürtel gehalten ist und bis zum Knie reicht, auf dem Knie der Madonna. Es blickt seitlich und spielt mit den Händchen mit dem Zeigefinger der linken Hand der Madonna, welche wie auch die rechte das Kind beim Stehen unterstützt und auf dasselbe herabblickt. -- Alles auf Goldgrund in halber Lebensgrösse und vortrefflich erhalten in reich vergoldetem gotischen Altärchen.

Das dritte der Bilder stellt ebenfalls eine ihr Kind anbetende Madonna dar. Es liegt dieses auf ihren Knieen, blickt nach aussen und erhebt das eine Händchen zum Segen, das andere umfasst leicht die zur Anbetung einander mit den Fingerspitzen genäherten Hände der Mutter. Das Gewand der Madonna auch hier rot mit blauem Mantel. Rechts hinter dem Kopfe der Madonna hängt ein tiefroter Stoff herab, links ist eine Fensteröffnung mit dem Blick auf ferne Berge.

Man hat bei diesem Bilde, mit nicht ganz halblebensgrossen Figuren, an *Jacopo da Valenza* gedacht. — Doch ist das beschriebene Bild weniger roh als die sonst bekannten Arbeiten dieses unbedeutenden Malers der grossen Zeit.

Das vierte Bild ist eine kleine liebliche Madonna, welche in der Anordnung direkt an das schöne Bild von Alvise Vivarini erinnert, welches sich in der Kirche del Redentore in Venedig befindet. — Ganz wie dort ist die Madonna anbetend ganz von vorn gesehen. Wie dort liegt der Kleine nackt vor ihr auf einem Gesimse, das Köpfchen auf ein Kissen gebettet. Es blickt freundlich zur Mutter empor und hält in beiden Händchen einen Distelfinken. — Hinter der Figur der Madonna der bekannte Damaststreifen aufgehängt, welcher rechts und links Raum übrig lässt für je ein Cherubköpfchen. Unten in der Landschaft Berge und Wasser. Alles sehr zierlich und lieb, da aber alles zarte Grün fehlt, so erinnert nur die Anordnung an die grossen Meister.

Der verstorbene Favenza hat sich auch sonst durch Schenkungen, auch noch bei Lebzeiten, verdient gemacht. Auch den Brunnen im Hofe des Museums verdankt man ihm. Gerühmt muss werden, in welch vortrefflichem Zustande seit einiger Zeit das Museum sich befindet. Die Rührigkeit des neuen Direktors macht sich allüberall geltend. -- Die Sammlung verdiente mehr besucht und höher geschätzt zu werden. *Aug. Wolf.*

Rom. Der Bildhauer *Seeboeck* schloss die Wintersaison mit einer kleinen Ausstellung seiner Werke ab. Unter den grösseren Arbeiten erregte besonders die Büste des Senatore Canizzaro Bewunderung, unter seinen Silberstatuetten die des Barons Pasetti und der Contessa Franchi. Mehrere hundert Einladungen waren ergangen und Garten und Atelier des Künstlers war mit einer erlesenen Gesellschaft fremder und einheimischer Kunstfreunde gefüllt. Es würde das Interesse an moderner Kunst, welches in Rom völlig darnieder liegt, heben, hätte man häufiger Gelegenheit, die letzten Schaffensprodukte eines Künstlers dann und wann in seinem Atelier vereinigt zu sehen. *E. St.*

Brüssel. Der bekannte belgische Architekturmaler *François Stroobant* hat im Cercle artistique in Brüssel am 18. Mai eine Spezialausstellung seiner Werke eröffnet, die neben dem künstlerischen auch noch ein hohes sachliches Interesse hat. Stroobant ist der Maler der alten Städte und hat in Belgien, am Rhein und weit bis nach Galizien hin die reichste Ausbeute gehalten; Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen halten die malerisch wirksamsten Reste der alten Zeiten fest.

Turin. Hier wird von April bis Oktober 1902 eine internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst stattfinden. Das Programm umfasst 3 Klassen: erstens das moderne Haus und seine dekorativen Bestandteile, zweitens complette Innenräume und schliesslich das Haus und die Strasse in ihren dekorativen Bestandteilen. Die Einzelheiten des Programms sind seitens des Königlich italienischen General-Konsulats an den Vorstand des Vereins Berliner Kaufleute und Industrieller gelangt. Besonders bemerkenswert ist es, dass die Aussteller von jeder Platz- oder Raummiete befreit bleiben. ∞

VOM KUNSTMARKT

Leipzig. Bei der Versteigerung der Kupferstichsammlungen *Rosenberg* und *Hansen* durch die Kunsthandlung von *C. G. Boerner*, hier, wurden besonders für die prachtvollen Werke Rembrandt'scher Radierungen, die den Haupt-

teil derselben ausmachten, hohe, zum Teil ausserordentliche Preise bezahlt, von denen einige hier genannt seien: *Rosenberg*, Rembrandt, Abraham verstösst Hagar 255 M., Jakob beklagt Joseph's Tod 265 M., Die Verkündigung 2020 M., Die Anbetung der Hirten 360 M., Christus predigend 600 M., das Ecce homo, Querformat 1350 M., Christus am Kreuz 230 M., Der h. Hieronymus B. 104, 545 M., Die Bettler vor der Hausthür 335 M., Die drei Bäume 1800 M., Hütte und Heuschober 1600 M., Die Hütte beim grossen Baum 605 M., Das Goldwinzerfeld 945 M., Faust 300 M., Claesz Ansloo 435 M., Clement de Jonghe 610 M., Prediger Uytenbogaert 360 M., Prediger Sylvius 1110 M., Die grosse Judenbraut 380 M., Rembrandt's Mutter B. 343, 320 M., dieselbe 354, 355 M. — Aus Sammlung *Hansen* brachte: Rembrandt mit drei Bartspitzen 235 M., derselbe mit aufgestütztem Arm, erster Zustand 3310 M., Abraham liebkost Isaak 320 M., Joseph erzählt seine Träume 205 M., Die Auferweckung des Lazarus 615 M., Die Kreuzesabnahme B. 83, 360 M., Der Perser 200 M., Die Bettler vor der Hausthür 335 M., Die Frau mit der Haube 500 M., Die Landschaft mit dem viereckigen Turm 690 M., Die Schafherde 1300 M., Der Obelisk 305 M., Die Mühle 1170 M., Der nachdenkende junge Mann 290 M., Jan Lutma 705 M., Cornelis Sylvius 1510 M., Die Mutter Rembrandt's B. 354, 705 M., Das Studienblatt mit drei Frauenköpfen 260 M., Das Studienblatt B. 369, 205 M. — Der Gesamterlös für beide Sammlungen betrug 77000 M.

Rom. Domenico Anderson hat einen illustrierten Katalog seiner photographischen Aufnahmen in Italien herausgegeben, welcher die Abbildungen von etwa 600 Photographien enthält, die nach Meistern geordnet sind. Der Katalog ist durch alle Geschäfte, die Anderson's Photographien vertreiben, für den Preis von L. 1.25 zu beziehen.
E. St.

Paris. Der Abbé Gauguin hatte vor etwa 15 Jahren eine Sammlung moderner Gemälde angelegt, die im Laufe der Jahre auf ungefähr 20 Stück angewachsen ist und etwa 20000 Fr. gekostet hat. Diese Sammlung ist Anfang Mai bei Drouot versteigert worden und brachte 127400 Fr. U. a. wurden folgende Preise erzielt: Renoir's »Junge Mädchen am Meeresstrande« 14000 Fr., desselben »Wäscherin« 7900 Fr., desselben »Junge Frau beim Lesen« und »Porträt junger Mädchen« je 8700 Fr., desselben »Junges Mädchen beim Zeichnen« 8000 Fr., desselben »Rhone bei Avignon« 3950 Fr., Sisley's »Frost« 9200 Fr., desselben »Hügel von Bougivol« 8850 Fr., desselben »Wiese in Veneux-Nadon« 7300 Fr., Claude Monet's »Frühling in Giverny« 8300 Fr., desselben »Schnee-Effekt« 6600 Fr., Pissarro's »Sitzende Bäuerin« 4000 Fr. u. s. w. Zwei Pastelle von Degas »Tänzerinnen« erzielten 3000 und 1900 Fr. □

London. Bei Christie fand am 6. und 7. Mai die *Versteigerung der Reiss'schen Sammlung von Stichen und Radierungen* statt. Während das Gesammtergebnis des ersten Tages sich auf 20691 M. belief, brachte der zweite 60890 M. U. a. wurden folgende Preise bezahlt: Albrecht Dürer »Adam und Eva« 3200 M., eine Landschaft von Domenico Campagnola 2900 M., Baccio Baldini »Die Auferstehung« 2700 M., derselbe »Der Heiland mit der Strahlenkrone« 1940 Mk., »Die Heilige Familie« von Giovanni da Brescia nach Mantegna 1920 M. Auch noch andere Werke Albrecht Dürer's brachten gute Preise, so »Sanct Hubertus« 1600 M., »Die Geburt Christi« 1440 M., »Melancholie« 1440 M., »Die Passion Unseres Herrn«, sechzehn Blätter in einem Band 1400 M., »Jungfrau und Kind mit Schmetterling« 1080 M. ∞

VERMISCHTES

Berlin. Ueber eine neue *Technik der Glasmalerei* berichtet die »Köln. Ztg.«: Bekanntlich hat der Kaiser angeordnet, die Glasmalereien für den neuen Dom zu Berlin durch die Kunstanstalt für Freilichtglasmalerei »Luce floreo« in Barmen ausführen zu lassen. Die Technik, nach der die Glasmalereien dort ausgeführt werden, ist dem Münchener Maler Dillmann patentiert worden; sie besteht entgegen der bisherigen Glasmalerei erstens darin, dass der jetzige Glasmaler sich nicht mehr beschränkt sieht auf die feststehenden Nuancen der gelieferten Hüttengläser und verwendbaren Schmelzfarben, sondern dass er sich alle möglichen Farbentöne selbst schafft; und zweitens dass er in der Freiheit der Zeichnung und der Komposition nicht mehr behindert ist durch die störende und schwierige Bleikontur, sondern dass ihm jetzt Glasflächen von anderthalb Quadratmetern zur Verfügung stehen. Die Technik geht aus von dem Gedanken der Zerlegung der ganzen Farbenskala in die drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau und der Erzeugung aller Farben aus diesen drei Grundtönen. Dillmann legt drei weisse Bleigläser mit einem Ueberfang von Rot, Gelb und Blau in der Flächenausdehnung, bis zu welcher sie die Glashütte zu liefern vermag, d. h. bis zu anderthalb Quadratmeter, übereinander. In das dadurch erhaltene violette Schwarz, das als Kontur Verwendung finden kann, trägt er sein Bild ein, indem er den roten, gelben und blauen Ueberfang je nach Erfordernis wegätzt: die stehenbleibenden Ueberfangschichten ergeben jede nur gewünschte Nuance. Das, was also dieser Technik gegenüber der alten Bleiverglasung malerische Ueberlegenheit giebt, ist die Freiheit der Linie, der Form und der Farbe. Der Glasmaler braucht sich hier nicht mehr ängstlich zu fragen: lässt sich diese Form, diese Linie, die sein künstlerisches Bedürfnis verlangt, auch ausführen, sind sie praktisch möglich? Jeder malerischen oder auch architektonischen Idee kann hier Rechnung getragen werden. Die Leuchtkraft der Farbe wird bis zum äussersten gesteigert, die zartesten, duftigsten Lufttöne kommen in weicher Abrundung zur Darstellung, ebenso stehen die kräftigsten Farben zu Gebote. Wie gern hätte mancher Glasgemäldemaler das störende Blei vermieden, hier hat der auf angewandter Naturwissenschaft beruhende Fortschritt der Zeit das Uebel spielend beseitigt, und der moderne Künstler kann sich den Baumeisterscherz erlauben, das böse Uebel der Bleiverglasung auf seinen Gemälden nachzuahmen. Neben Geheimrat Raschdorff, Anton von Werner, Professor Hoffacker, Geheimrat Lessing, Professor Döpler und vielen anderen Autoritäten auf den Gebieten der bildenden Künste hat auch ein Meister wie Professor Hans Christiansen in Darmstadt sofort die Bedeutung der Sache erfasst. Auf der jetzt eröffneten Kunstausstellung in Darmstadt stehen Glasfenster, zu denen er die Kartons selbst gezeichnet hat; aber eine wahre Lichtorgie ist sein in roten Konturen gehaltenes und von glühendem Abendrot überflutetes Gemälde »Nymphe mit Faun«. -r-

Leipzig. Der Inhaber der Kunstausstellung *Pietro del Vecchio* hat ein Rundschreiben an die hiesigen Schulen erlassen, in welchem er den Schülern und Schülerinnen freien Eintritt gewährt, wenn sie in Begleitung eines Lehrers kommen. Die Zahl derjenigen, die auf einmal zugelassen werden sollen, ist auf 20 begrenzt. Nicht für Kinder passende Bilder sollen vorher entfernt oder verdeckt werden. Damit ist ein sehr nachahmenswertes Beispiel gegeben.

Inhalt: Aeltere und Neuere Kunst in Hamburg von W. Schölermann. — W. Suida, Genredarstellungen Albrecht Dürer's. — Kiel, Dr. Brandt, Direktor des Thaulow-Museums. — Rom, Ausgrabungen auf dem Forum und der Engelsburg. — Florenz, Kunsthistorisches Institut. — Rom, Grabmal für Geselschap. — Venedig, Wettbewerb für Kunstkritiker, Wettbewerb um ein Vereinsabzeichen. — Celle, vaterländisches Museum; Venedig, neue Erwerbungen des Museo civico; Rom, Ausstellung Seeboeck; Brüssel, Ausstellung Stroobant; Turin, Ausstellung für dekorative Kunst. — Leipzig, Auktion Boerner; Rom, Katalog Anderson; Paris, Versteigerung Gauguin; London, Auktion Christie. — Neue Glasmalereitechnik; Freier Eintritt bei Del Vecchio. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 27. 30. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EINE ERWERBUNG DER GALLERIA NAZIONALE IN ROM

Die Galleria Nazionale in Rom, welche unter der Leitung Venturi's in stetem Aufblühen begriffen ist, hat unlängst eine Erwerbung gemacht, um welche sie die anderen Galerien Europas beneiden dürfen. Aus Privatbesitz ist ein Ölgemälde in die Sammlung gelangt, welches den Kampf des Ritters Georg mit dem Drachen darstellt und von Venturi niemanden anders als dem Giorgione zugeschrieben wird. Das Bild ist auf Leinwand gemalt von derselben Höhe und Breite etwa wie das Konzert im Louvre und das Aeneas-Bild in Wien. Es ist jetzt gereinigt worden, in eine würdige Umrahmung gethan und im besten Lichte aufgehängt.

Der hl. Georg. Rom, Galleria Nazionale.

Der Gegenstand war ja den Venezianern seit Carpaccio sehr geläufig, aber er ist niemals so natürlich behandelt worden wie hier. Auf dunklem Vordergrunde heben sich die Figuren ab, zwischen den Felsen öffnet sich eine heitere Landschaft mit fliessendem Wasser und hohen Bergen. Der Drache in der Mitte hat sich mit weit geöffnetem, feuerspeiendem Rachen gegen Ross und Reiter erhoben, und entsetzt flüchtet die zierliche Prinzessin gegenüber von dannen. Das grauweisse Pferd bäumt sich hoch empor, den Kopf mit der flatternden Mähne zur Seite gewandt, unfähig, den Anblick des Scheusals zu ertragen. Der Ritter aber hat fest und ruhig die fähnleingeschmückte Lanze erhoben und sie mit wuchtigem Stoss dem Drachen mitten durch den Rachen hindurch gebohrt. Seine goldenen Haare flackern wie Feuerflammen über seiner Stirn empor, der hellrote Mantel fliegt hoch im Winde, und auf der Stahlrüstung funkelt es wie lauter Sonnenlicht. Der Reitersmann scheint eins geworden zu sein mit seinem Pferde, so fest hat er ihm die Schenkel in

die Seiten gestemmt, so unerschüttert sitzt er da, so sicher führt er den Stoss. Er ist der Heilige, dem überirdische Kräfte zu eigen, und in dem Jünglingsantlitz ist alles ruhig geblieben.

Um so erschrockener ist das Königskind. Sie trägt ein Krönlein auf dem Haar, und um das gelbe Kleid flattert ein blassvioletter Mantel. Den zierlichen Mund hat sie schreiend geöffnet und die Arme ausgebreitet, und sie würde noch eiliger davonfliehen, fesselte sie nicht das Bild des herrlichen Reiters, liesse sie nicht das Geschehene schon an ihre Rettung glauben.

Das Bild ist sehr zerstört; man möchte sagen, fast überall haben sich spätere Farben mit den ursprünglichen vermischt. Der Kopf des Pferdes, der Kopf des Drachen, Hände und Mantel der Prinzessin sind fast ganz übermalt, und vor allem von den Umrisslinien hat sich nichts Echtes mehr erhalten. Aber wie flimmert noch das Schuppenkleid des Drachen mit den Pfauenaugen auf den gezackten Flügeln, wie lebendig sind die Mähne des Pferdes behandelt und die Haare des Ritters. Wie frisch ist noch das Rot seines wehenden Mantels und das tiefe Grün der Satteldecke!

Auch die Landschaft ist mit fremden Farbenkörpern durchsetzt, und im Vordergrunde ist eigentlich nichts mehr zu erkennen. Aber wenn man die Landschaft im Hintergrunde betrachtet, muss man doch der Worte Vasari's gedenken: »lavoro veramente divino, perchè vi è una unione sfumata ne' colori, che pare di rilievo più che dipinto«. Da sieht man ein mattes Blau, ein duftiges Weiss, ein flimmerndes Gelb und das zarteste Rot zu einem Farbenwunder ohnegleichen vereinigt.

Analoga unter den Werken Giorgione's braucht man nicht lange zu suchen. Die Landschaft erinnert an das Wiener Bild, welches Wickhoff uns erklärt hat, die Prinzessin an die fliehende Daphne in Venedig, den Ritter Georg hat Giorgione im Gemälde von Castelfranco schon einmal gemalt. Überhaupt steht dies Bild der Madonna von Castelfranco in den Gesichtstypen und in der Färbung am nächsten. Die Landschaft mag einst so sonnenhell und heiter gewesen sein, wie die Landschaft im Gewitter im Palazzo Giovanelli ernst und düster ist. Heute lässt sich hier gerade kaum noch ein Kriterium fällen. Im Vordergrunde sind die Farben so nachgedunkelt, dass sich an Berg und Gebüsch zur Rechten und zur Linken von Blättern und Gräsern nichts mehr unterscheiden lässt; im hellen Hintergrunde stört überall der dicke spätere Farbenauftrag, welcher die quer durch das Bild laufenden Risse und die schadhaften Stellen überall verdecken sollte.

Es ist vorauszusehen, dass Venturi's Bestimmung nicht ohne weiteres als richtig angenommen werden wird. Und vor allem angesichts einer Reproduktion wird der Name Giorgione's stets zu hoch gegriffen erscheinen. Vor dem Original verstummen die Zweifel allmählich. Nicht das gänzlich übermalte Königskind bezaubert uns, sondern die Gruppe des Ritters mit dem Drachen. Welche Kraft legt hier der Jüngling in den Stoss seiner leicht gebogenen Lanze, wie furchtbar erscheint das schillernde Ungetüm, und wie sicher und glücklich ist der entscheidende Moment erfasst.

Was immer auch die Zukunft des Gemäldes sein wird, Venturi darf sich der Erwerbung freuen. Jedenfalls besitzt die Galerie kein Werk von gleicher Qualität, und es beginnt aus diesen Räumen die Atmosphäre der Mittelmässigkeit zu schwinden, die man dort sonst so drückend empfand. *E. Steinmann.*

BÜCHERSCHAU

Raymond Koechlin et Jean-J. Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne Méridionale au seizième siècle.* Paris, Armand Colin 1900.

Das Buch giebt eine eingehende Schilderung des Kampfes der absterbenden Gotik und des eindringenden Italianismusses in der französischen Skulptur des 16. Jahrhunderts. Die Landschaft von Troyes ist zu dieser Aufgabe ausgewählt, da sie an Werken der Zeit besonders reich ist. Von der Statuarik des 13. und 14. Jahrhunderts ist dort nur wenig erhalten, die Zeit von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 15. war aus politischen Gründen sehr unfruchtbar, und erst am Ende des 15. Jahrhunderts regt sich ein Aufschwung, der es im 16. Jahrhundert zu einer eigenen Schule von Troyes bringt, welche drei Phasen durchläuft, deren erste nach Meinung der Verfasser noch rein gotisch ist, deren zweite weniger streng, unter neuen Einflüssen sich wandelt, und deren letzte endlich sich vollständig dem Italianismus ergeben hat.

Die Revolution hat auch in Troyes sehr viel von dem Denkmälerschatz zerstört oder wenigstens von seinem Platz entfernt und so tritt auch hier der so häufige Fall ein, dass zwar viele zerstreute Statuen und viele urkundliche Künstlernachrichten vorhanden sind, dass die Schwierigkeit aber, ein Band zwischen beiden zu knüpfen und dadurch zu einer festen chronologischen und persönlichen Ausgestaltung zu gelangen, eine fast unüberwindliche ist.

Der Plan, nach dem die Verfasser die Schilderung jeder der drei Perioden aufbauen, ist der, dass sie zunächst die lokalen Zeitumstände schildern, dann alles zusammentragen, was an urkundlichen Notizen über Künstler, Aufträge, Zahlungen etc. zu finden war, und schliesslich die erhaltenen Kunstwerke gruppieren und charakterisieren.

Dabei gelingt es in einzelnen Fällen, ein Stück mit einem Künstlernamen in Verbindung zu bringen, und dieses zieht dann ähnliche Werke nach sich, häufiger aber wenden die Verfasser eine Methode an, bei der sie sich auf das Vorbild bei den deutschen Kunstforschern berufen. Sie greifen irgend ein hervorragendes Stück heraus und gruppieren um dasselbe stilverwandte Skulpturen, die aus demselben oder einem in naher Berührung stehenden Atelier entsprossen scheinen und benennen diese dann nach einem Nebenumstand des Hauptstückes (Gegenstand, Herkunft oder dergl.). So wird im ersten Teil das »Atelier der hl. Martha« behandelt, genannt nach der Figur dieser Heiligen in der Madeleine in Troyes und datiert aus dem 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Das Kräftige, Grosszügige, Aufrichtige dieser Gestalten trägt noch viel vom gotischen Charakter. Der Inhalt dreht sich um Beweinungen Christi, um Figuren der Pietas und der Grablegung, und bei Betrachtung der Kompositionen denkt man unwillkürlich an einen Italiener, der gerade vor dem Erscheinen dieser Werke eben wegen solcher Beweinungsgruppen von Karl VIII. nach Frankreich gerufen war, an den Thonbildner Guido Mazzoni. Die Frage, ob darin

ein Zusammenhang liegt, hätten die Verfasser erörtern sollen. Im Falle der Bejahung läge dann auch schon in dieser Periode ein italienisches Element, gegen das sich die Verfasser energisch aussprechen, ebenso wie sie den flandrischen Einfluss hauptsächlich auf das 15. Jahrhundert beschränken wollen und den deutschen, diesen mit Recht, vollständig abweisen.

Aber selbst wenn in dieser ersten Periode ein italienischer Faktor bemerkbar wäre, so wirkt er, vielleicht weil er noch ein quattrocentistischer ist, doch keineswegs zersetzend wie in der zweiten. Diese Zeit war am schwierigsten darzustellen. Eine Fülle von einzelnen Statuen und Altarfragmenten, die alle bis zu einer gewissen Grenze untereinander verwandt, doch wieder jede von der andern verschieden sind, einmal mehr gotisch, ein anderes Mal mehr renaissancemässig, ein drittes Mal nur mit italienisierenden Dekorationsstücken, in den wenigsten Fällen datiert und daher chronologisch durcheinander fallend, nach einzelnen Symptomen früher, nach anderen später zu taxieren, das ist das Material, in das Ordnung geschafft werden soll. Und die Verfasser thun darin ihr möglichstes. Aber es ist eine Zeit, die nicht von grossen Künstlerpersönlichkeiten beherrscht wird und so bleibt dieses Schwankende, nach einem neuen Stil Ausschauende die Charaktereigentümlichkeit des zweiten Viertels des Jahrhunderts. Die Verfasser zeigen, wie in dieser Sehnsucht nach dem italienischen Stil das Unlogische des knittrigen Faltenwurfes, der Mangel an Gleichgewicht in der Stellung, das Affektierte in der Bewegung, die gute alte französische Statuarik verderben.

Und endlich kommt der gesuchte »grand stile« in der Gestalt eines wirklichen Italieners zu ihnen. Das bildet den dritten Teil des Buches. Aber es ist nur ein Italiener niederen Grades, und so errichtet er keine neue grosse Kunst, sondern giebt nur der alten sterbenden den Todesstoss. Dominique Florentin (Domenico Fiorentino), einer der Künstler, die durch Primaticcio zu den von Franz I. unternommenen Arbeiten in Fontainebleau herangezogen wurden, trat mit Troyes in enge Verbindung. Seit 1548 wechselt sein Aufenthalt zwischen diesen beiden Orten hin und her. Er wird der Dekorateur von Troyes beim Einzug Henri II. 1548 und ihm fallen die neuen Aufgaben der Kirchen zu. Die gleichzeitige Künstlergeneration sieht mit Ausnahme einiger Konservativen in ihm das neue Ideal. Trotzdem macht es grosse Schwierigkeit, seiner Künstlerpersönlichkeit an eigenen Werken wirklich habhaft zu werden, und die Verfasser können nur von wenigen Resten des Lettners von Saint-Etienne in Troyes und des Grabmals eines Herzogs von Guise ausgehen, deren Feststellung und Sammlung ihnen gelungen ist.

Ein letztes Kapitel führt noch allerlei nennenswerte Denkmäler heran, die im Gang der Darstellung keinen rechten Platz gefunden.

Man muss den Verfassern schon deshalb dankbar sein, weil das Buch einen Prozess behandelt, der auf französischem Gebiet bisher wenig Beachtung gefunden hat. Ausserdem aber ist die umfängliche Sammlung und Durchforschung des Materials, die bis ins Kleine gehende Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit, das Vermeiden von Phrasen rühmlich hervorzuheben, und schliesslich möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass in der Methode mit Bewusstsein in manchen Punkten auf die deutsche Forschung hingewiesen wird. In den Abbildungen wird ein sehr reiches bisher zum grossen Teil unpubliziertes Material geboten.

Adolph Goldschmidt.

PERSONALIEN

Meissen. An Stelle des bisherigen *Direktors der Königl. Porzellanmanufaktur*, Oberbergrat Brunnemann, der nach langjähriger Thätigkeit an der Manufaktur in den wohlverdienten Ruhestand getreten ist, ist der bisherige Oberfaktor derselben, Kommerzienrat Gesell, zum Direktor ernannt worden.

VEREINE

Berlin. In der Aprilsitzung der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* sprach Herr von Beckerath über »neu publizierte Zeichnungen Michelangelos« aus dem Teyler-Museum in Haarlem. Die Blätter stammen angeblich aus dem Besitz der Königin Christine und wurden im Jahre 1790 in Rom durch einen Holländer vom Duca di Bracciano gekauft. Sie sind der Holländischen Kunstforschung, welche sich fast gar nicht mit fremder Kunst beschäftigt, so gut wie unbekannt geblieben. Erst bei Gelegenheit des Kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam im Jahre 1898 wurde von dem Kuratorium des Kongresses der Beschluss gefasst, diesen Schatz zu heben. Die Herausgabe wurde durch Fr. v. Marcuard unter Mitwirkung von Ad. Bayersdorfer in musterhafter Weise besorgt, und kann dieser erste Versuch, die einzelnen Zeichnungen mit bestimmten Werken Michelangelo's in Zusammenhang zu bringen, in der Hauptsache volle Zustimmung finden. Immerhin bleiben einzelne Einwendungen und ergänzende Vorschläge möglich. Die ersten beiden auf den berühmten Schlachtkarton bezüglichen Blätter gaben dem Vortragenden Veranlassung, den schon von Springer geäusserten Zweifel daran, dass das Bild in Holkham Hall eine getreue Kopie des Karton sei, zu wiederholen, da bei solcher Gedrängtheit der Komposition unmöglich eine ganze Wand mit ihr ausgefüllt werden konnte. Auf der Rückseite des einen Blattes befindet sich ein erster, flüchtiger Entwurf zum Judithbilde der Sixtinischen Decke, was Marcuard übersehen hat. In der nächsten Zeichnung möchte der Vortragende eine Studie für die wahrscheinlich mit den beiden Sklaven des Louvre gleichzeitige Statue des sogenannten Siegers (im Bargello) trotz der abweichenden Wendung des Kopfes und des fehlenden rechten Armes erkennen. Bei den folgenden Blättern, welche sich auf die Sixtinische Decke beziehen, verdient es besonders hervorgehoben zu werden, dass der so häufig für weiblich gehaltene Genius hinter Gottvater in dem Bilde der Erschaffung Adams hier deutlich als männlich erkennbar ist. Hierauf folgt eine Zeichnung des Oberkörpers des gekreuzigten Haman, welche diejenige der Sammlung Malcolm im Britischen Museum (untere Hälfte der Gestalt bedeutend an Frische übertrifft und den Vortragenden dadurch in seinen schon früher hinsichtlich der Echtheit der letzteren gehegten Zweifeln bestärkt. Die nächstfolgenden von Marcuard auf die Gestalten des Tages und der Nacht vom Grabe des Giuliani de' Medici bezogenen Zeichnungen, sowie ein angeblicher Entwurf zur Sagrestia nuova auf der Rückseite des einen Blattes scheinen ihm keine schlagende Uebereinstimmung mit diesen Werken aufzuweisen. Drei weitere Blätter stehen in unverkennbarer Beziehung zum jüngsten Gericht, obwohl nur die Gestalt des Laurentius aus demselben sich hier nachweisen lässt. Für eine andere, scheinbar auf dem Boden hinkriechende Figur hat offenbar Signorelli's berühmter fliegender Teufel mit dem Weibe auf dem Rücken — die Gestalt eines solchen findet sich auch auf der Freske der Sixtina, aber in ganz verschiedener Stellung — dem Meister die Anregung gegeben und ebenso auch für eine mit gespreizten Beinen dastehende Gestalt. Ein Blatt mit architektonischen Entwürfen zeigt augenscheinlich die Peterskuppel und die Porta Pia, ein anderes Figuren von stehenden Heiligen in architektonischer Umrahmung, die

man wohl mit Marcuard auf ein nicht überliefertes Werk Michelangelo's zu beziehen hat, dann folgt eine Skizze zur plastischen Kreuzabnahme der Casa Buonarroti und auf der Rückseite desselben Blattes eine weibliche Gewandfigur in gebückter Stellung, nach Marcuard's ansprechender Deutung wohl eine Studie zu einer Pieta. Auch seiner Vermutung, dass die nächstfolgende Zeichnung einen ersten Entwurf zur Gruppe des Eridanos und der Najaden aus der Komposition des Phaethonsturzes darstellt, kann man zustimmen, während eine zweite Skizze desselben Blattes sich schwerlich auf eine von Michelangelo geplante Gruppe des Herkules und Antäus beziehen lässt, eher auf Pluto und Proserpina, da die eine Gestalt entschieden weiblich ist. Eine Crucifixusstudie wird man mit einem späteren Werk in Verbindung zu bringen haben. Eine weitere schwer zu deutende Zeichnung (Frau mit Hacke und umblickender Faun) zeigt das System der starken Contraposte schon so stark entwickelt, dass man sie trotz der andeutenden Behandlungsweise kaum der Frühzeit des Meisters zuschreiben kann. An der eigenhändigen Entstehung des letzten Blattes, in dessen Gestalten M. wohl mit Unrecht Studien nach einem frühen Florentiner erkennt, glaubt der Vortragende wegen der ganz verschiedenen Technik einige Zweifel äussern zu müssen.

Hierauf folgte der Vortrag des Herrn Professor Kaemmerer: »Ueber den deutschen Kupferstich im Kunsthaushalt des XV. Jahrhunderts.« Die heute allgemein geübte individualistische Art der kunstgeschichtlichen Betrachtung, welche nur den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen den hervorragenden Meistern festzustellen sucht, bedarf nach Ansicht des Vortragenden, damit die grossen Einzelerscheinungen nicht von dem Boden, auf dem sie erwachsen, losgelöst werden, zu ihrer Ergänzung einer Art Wirtschaftsgeschichte der bildenden Kunst, welche die Kunst zweiter Hand berücksichtigt, so z. B. für das XV. Jahrhundert die Miniaturmalerei, welche zwar der grossen Kunst keine neuen Wege gewiesen hat, aber die allgemeine Richtung der Künstlerphantasie der Zeit mitbestimmte. Noch weniger aber darf der Kupferstich in dieser Beziehung unterschätzt werden, mit dem für die Verbreitung künstlerischer Anschauung ein ganz neues Verkehrsmittel gewonnen wird, obwohl seine Erfindung aus einer Handwerkerwerkstatt hervorgeht. Das Vervielfältigungsbedürfnis lag auch den Künstlern der Zeit durchaus im Blut, und die Goldschmiedewerkstatt war damals die Bildungsstätte so bedeutender Talente, wie Schongauer, Dürer u. a. Der Vortragende sucht nun an einer Reihe von Fällen zu zeigen, wie durch die vervielfältigende Technik ein lebhafter Ideenaustausch in der Kunstwelt des XV. Jahrhunderts herbeigeführt wurde, und den Nachweis zu erbringen, dass Tafelmaler vielfach Motive oder Kompositionen aus Werken von Kupferstechern entlehnt haben, ein Gedanke, der noch neuerdings im Hinblick auf den Meister E. S. gänzlich abgewiesen worden ist. Eine Entlehnung mehrerer Figuren aus einem Stich des Meisters der Liebesgärten hat schon in dem Fresko des Ehrenbrunnens der landesfürstlichen Burg zu Meran stattgefunden, eine andere, aus einem Stiche des Meisters E. S. an derselben Stelle in der Darstellung eines Ritters und einer Dame, die wie aus den hinzugefügten Wappenschildern hervorgeht, den Herzog Sigismund von Tirol und seine ihm 1449 vermählte Gattin Margarete von Schottland darstellen. Die Thatsache der Nachahmung ist ferner für den Meister der Spielkarten bereits erwiesen, (z. B. noch bei Gerard David's Michael auf dem in Wien befindlichen Triptychon). Stiche des Meisters E. S. wurden besonders häufig von Miniaturisten kopiert (so z. B. schon in einem Exemplar des 1487 gedruckten Psalters Schöffers). Arbeiten des Meisters J. A. von Zwolle sind besonders in der Westfälischen Schule benutzt worden, z. B. die Kreuzigung für mehrere Figuren in einem Bilde des Meisters von Cappenberg. Wie hier suchte man oft die Entlehnung zu verbergen, indem die Komposition im übrigen ganz anders gestaltet wurde. Von allen Stechern des XV. Jahrhunderts aber ist Schongauer am meisten benutzt worden. Sowohl von seinen Passionsscenen, wie von der Anbetung der Könige, der Geburt Christi, der Flucht nach Aegypten u. s. w. lassen sich mehrfache Wiederholungen in der Malerei nachweisen, welche der Vortragende im einzelnen namhaft machte. Von Dürer's Stichen ist dies vollends bekannt. Die damit zur Genüge bewiesene Thatsache ist grundlegend für die Beurteilung des Kupferstichs als Mittel der künstlerischen Propaganda. Im Gegensatz zum Holzschnitt, der sich an das Laienpublikum wendet, bleibt er ein künstlerischer Messartikel. Man verdankte ihm einmal die Erschliessung ganz neuer Stoffgebiete, wie des Genre oder der Allegorie, in der Ornamentik die Vermittlung italienischer Formensprache (durch die Kleinmeister), und die bei der Erfindung gesparte Kraft kam endlich auch der formalen Weiterbildung zu gute. Die ganze Formauffassung eines Dürer oder Schongauer ist durch die zeichnerische Schulung in der Grabstichelkunst bestimmt. Ebenso wenig darf man die Bedeutung der neuen Technik für die geistige Befreiung der Künstler von dem Zwang des künstlerischen Auftrags unterschätzen. Der Kupferstich darf daher in einer Darstellung der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts nicht als ein halb handwerklicher Nebenzweig behandelt werden.

O. W.

WETTBEWERBE

Dresden. Nach den für die Munckelt'sche Stiftung getroffenen Bestimmungen sind die jährlichen Zinsen eines Kapitals von 75000 M. an drei aus dem Königreiche Sachsen gebürtige, talentvolle und hilfsbedürftige Maler, einem jeden zum dritten Teile, auf drei nacheinander folgende Jahre als Stipendium zu gewähren. Eins dieser Stipendien im Betrage von jährl. 900 M. gelangt Mitte August zur Erledigung. Bewerbungsgesuche, denen die Geburtsurkunde bez. das Taufzeugnis beizufügen ist, sind an den hiesigen Akademischen Rat zu richten und spätestens den 1. November mittags 1 Uhr bei der Kanzlei der Königl. Akademie der bildenden Künste (Brühl'sche Terrasse) einzureichen. -r-

Prag. Der Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen »Concordia« schreibt *ein Stipendium* im Betrage von 400 Kronen aus, das zur Förderung künstlerischer Ausbildung für in Böhmen geborene oder daselbst lebende deutsche Vertreter der bildenden Künste (Baukunst, Bildhauerei, Malerei) bestimmt ist. Bewerber haben ihren Gesuchen den Nachweis ihrer selbständigen künstlerischen Thätigkeit, den Geburtsschein und einen Lebensabriss beizulegen. Die Gesuche nebst Belegen sind an die »Concordia« in Prag, Deutsches Haus, bis zum 20. Juni franco einzureichen. Die Verleihung des Stipendiums erfolgt auf Vorschlag der Sektion für bildende Kunst durch den Ausschuss des Vereines bis Ende Juni dieses Jahres. ***

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Charlottenburg. Auf dem Gelände der Tiergartenbaumschule an der Hardenbergstrasse, in unmittelbarer Nähe der neuen Hochschule für die bildenden Künste, soll ein *kunstgeschichtliches Museum* errichtet werden. Es soll u. a. Gipsabgüsse von Werken der dekorativen Plastik und Architektur der vergangenen Jahrhunderte, besonders

der deutschen mittelalterlichen Plastik, aufnehmen. Dringend zu wünschen wäre es, wenn dort auch Gipsabgüsse der hervorragendsten plastischen Werke aller Länder aus der neuen und neuesten Zeit aufgestellt würden, wie das z. B. in der interessanten und lehrreichen Sammlung des Albertinums zu Dresden geschieht. Das Fehlen eines derartigen Museums ist hier — besonders in Künstlerkreisen — schon oft schmerzlich empfunden worden. -r-

Veste Coburg. Die *Herzog Alfred-Sammlung*, über die in No. 5 des laufenden Jahrganges kurz berichtet wurde, hat sich der erneuten Huld der Stifterin, der Herzogin Marie von Sachsen-Coburg und Gotha, zu erfreuen gehabt. Aus dem in England aufbewahrt gewesenen Kunstbesitz des verstorbenen Herzogs wurden neben einigen Emailarbeiten etwa 100 Fayencen, meist italienischen, einige auch spanischen Ursprungs überwiesen, von denen namentlich die lüstrierten Stücke hohen Wert haben. Da den herzoglichen Sammlungen der Veste bisher dieser Teil des Kunstgewerbes ganz fehlte, so erhält dadurch die Schenkung doppelten Wert. Genaueres hierüber wie über die Herzog Alfred-Sammlung überhaupt wird bekannt gegeben werden, sobald die Aufstellung, welche umfangreiche Vorarbeiten erfordert, vollendet ist. *K. K.*

Magdeburg. Das städtische Museum kaufte für 80000 M. eines der schönsten Werke Arnold Böcklins, die bekannte »*Tritonen-Familie*«, von dem seitherigen Besitzer, Herrn La Roche-Ringwald in Basel. Das Gemälde entstand im Jahre 1880 und wurde bereits 1882 von Gottfried Keller (vergl. seine »Nachgelassenen Schriften«) als ein Wunderwerk künstlerischer Phantasie gepriesen.

Dresden. Die *erste Vierteljahrsausstellung des Kupferstichkabinetts* d. J. ist der »*Kunst in der Schule*« gewidmet. Sie ist nach der 1897 von der »Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung« in Hamburg die zweite ihrer Art, ein erfreuliches Zeugnis für das grosse Interesse, das man jetzt in Dresden der so ungemein wichtigen Frage der künstlerischen Durchbildung der kommenden Generation entgegenbringt, von deren glücklicher Durchführung allein das Heil der Kunst der Zukunft abhängen wird. Hat man doch in der gerade in diesen Tagen von den sächsischen Zeichenlehrern veranstalteten Ausstellung von Dresdner Schülerzeichnungen gesehen, wie auch auf diesem Gebiete die Notwendigkeit energischer Reformen bereits seit geraumer Zeit anerkannt worden ist. Der Schematismus, d. h. das Zeichnen nach mehr oder weniger schematischen Formen, scheint hier bereits völlig ersetzt durch eine, man möchte sagen, naturalistische Methode, die so bald als irgend möglich die Natur oder deren für das kindliche Verständnis vereinfachte Nachbildung zum Ausgangspunkt nimmt. Die Dresdner Ausstellung, aus dem Bestande des Kupferstichkabinetts veranstaltet, schliesst sich eng an die Hamburger an, unterscheidet sich aber von ihr dadurch, dass sie nur selbständige Kunstblätter, also keine Photographien und dergleichen, und demgemäss auch nur Schöpfungen moderner Meister bringt. Sie giebt zugleich Rechenschaft über das, was auf diesem Gebiete seit der Ausstellung in Hamburg (vgl. über diese: Spanier, Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen, Hamburg 1897) hinzugekommen. In Deutschland sind wir leider auf diesem Gebiete England und Frankreich gegenüber noch weit zurück. Nur in Hamburg sind, angeregt durch jene Ausstellung, einige wenige Versuche nach dieser Richtung hin gemacht worden: zwei hier nicht ausgestellte, dem speziellen Charakter der landschaftlichen Umgebung Hamburgs gewidmete Blätter von Schwindratzheim und P. Kayser's farbiges Blatt »Im Freihafen«, an sich ein vortreffliches, echt Hamburgisches Stimmungsbild, das aber nicht immer gut gezeichnet und auch im Vordergrund für das ein Bild noch erst entziffernde Kinderauge etwas zu unklar durcheinander geschoben erscheint. Die erfreulichste Bereicherung bietet Frankreich mit den ebenso vortrefflichen wie wohlfeilen Farbendrucken Henri Rivière's, den Serien: les paysages parisiens, les aspects de la nature und les images pour les écoles. Wenn wir nur in Deutschland auch schon einen Künstler hätten, der uns irgend eine uns lieb gewordene Stadt oder ein Stück unseres Vaterlandes mit solcher künstlerischen Überlegenheit vor Augen führen könnte! Weniger erfreulich sind dagegen die neuen Blätter der Union pour l'action morale. Moral und Plakatstil sollten diesem Gebiete ewig fern bleiben! Moderne Plakate sieht das Kind genug und auch an Moralpredigten leidet es bekanntlich keinen Mangel. Für »die Kunst in der Schule« muss die einzige Devise die Kunst um ihrer selbst willen sein. Aus England sind einige neue »Fitzroy-Bilder« der Art for School association ausgestellt, von der bekanntlich diese ganze Bewegung ihren Ausgang genommen. Der Inhalt dieser Blätter ist immer etwas allgemein: Religion, Jahreszeiten, menschliches Leben. Es fehlt — für England doppelt merkwürdig —, die lokale Nüance der Schöpfungen Rivière's und Kayser's, die aber doch bei dem noch eingeengten Horizonte des Kindes, den man darum aber erst recht in künstlerischer Beleuchtung zeigen sollte, ganz besonders am Platze sein dürfte. An diese Blätter schliessen sich eine ganze Reihe der besten, nicht für das Kind geschaffenen, aber dem Kinde durchaus zugänglichen Kunstblätter mehrerer deutscher Künstler an; darunter solche von Thoma, Steinhausen, L. Richter, Volkmann, Hoch, Süss, Lührig, Boehle u. s. w. Sehr wichtig ist es, auch hier wieder dem Kinde besonders geläufige Sachen in vollendeter künstlerischer Auffassung zu zeigen, wie es durch Stuck's Bismarck, Mannsfeld's Meissen, Marie de la Roche's Pirna geschieht. Dadurch wird schon bei dem Kinde erreicht, was Lichtwarck in Hamburg mit seiner Sammlung Hamburger Ansichten und Hamburger Bildnisse bei Erwachsenen so erfolgreich versucht hat. Höchst erfreulich ist es, dass diese Ausstellung bereits eine praktische Folge gehabt hat. Während in Hamburg leider bisher diese ganze Angelegenheit Theorie geblieben, hat man in Dresden jetzt eine Bürgerschule mit derartigen Bildern ausgeschmückt, wobei man richtigerweise sich fast ganz auf die deutsche Kunst beschränkte. Vertreten sind von alten Meistern: Dürer, Holbein, Cranach, Rembrandt, Ruysdael, von neueren: Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Bethel, Thoma, Steinhausen, Uhde, Stuck, Knaus, Defregger und endlich Boecklin. Das Ausland ist nur durch die oben gerühmten Lithographien Rivière's vertreten, die man auch kaum bei einem solchen Versuche auslassen durfte. Hoffentlich zieht dieser Versuch bald weitere Kreise. Die Anschaffungskosten solcher Kunstwerke sind ja heute sehr gering. Die Rahmen stellen sich mehr als die eigentliche Ausgabe dar, als die Bilder. Dafür aber handelt es sich hier um ein Kapital, das tausendfältig Zinsen bringen kann. *E. Z.*

Paris. Hat schon der *Salon der Société nationale* die sich doch auf ihre fortschrittliche Gesinnung etwas zu gute thut, in diesem Jahre genau das nämliche Gesicht, das wir an ihm seit sechs oder sieben Jahren kennen, so ist das bei den Artistes français noch weit mehr der Fall. Und da wir uns hier bei den Hütern und Wächtern der in den Akademien gelehrten officiellen Kunst befinden, so ist eine Wanderung durch die Räume dieser Ausstellung gerade nicht die kurzweiligste Unterhaltung, die man sich denken kann. In der Nationale steht man, wenn eine allgemeine Kennzeichnung der beiden Gesellschaften erlaubt ist, auf dem Boden der Wirklichkeit und der Natur, und deshalb über-

wiegen hier die Darstellungen aus dem täglichen Leben, die seit Millet und Courbet durch die Schule von Concarneau in Schwang gekommen sind. In der anderen Gesellschaft, an deren Spitze Bouguereau steht, huldigt man dagegen eher einer etwas starren und leblosen Museumskunst. Natürlich trifft diese Charakterisierung nur ganz im allgemeinen zu, und aus beiden Gesellschaften könnten sich mit Leichtigkeit zahlreiche Ausnahmen anführen lassen. Aber im grossen und ganzen ist dieses Merkmal doch ziemlich zutreffend, und es wird dadurch erläutert, dass bei den Artistes alljährlich das Schwergewicht auf den sogenannten »grossen Maschinen« ruht, den Kilometerbildern, bei denen leider allzu häufig die Quantität ausschlaggebender als die Qualität ist. Nur die wenigsten dieser grossen Bilder entsprechen der allerersten Forderung, die man an derartige Arbeiten zu stellen berechtigt ist. Ein grosses Gemälde kann nur einen einzigen Zweck haben: im Einvernehmen mit der Architektur grosse Wandflächen in weiten Räumen zu schmücken. Sie müssen also auf eine gewisse Entfernung berechnet sein und sollen aus dieser Entfernung dekorativ wirken, sich mit der Architektur vereinigen, dem Auge einen gefälligen Ruhepunkt bieten. Gesellt sich zu diesem allerersten Erfordernis noch irgend eine schöne Lehre, eine weise Ermahnung, eine erfreuende, erhebende oder begeisternde Moral, so kann sich jedermann mit einem solchen Wandschmuck zufrieden erklären. Bietet man uns aber Riesenbilder, auf denen die Massen schlecht verteilt sind, deren Formen und Farben aus einiger Entfernung zu einem undeutlichen Fleck verschwimmen und die uns obendrein weiter nichts als eine banale Anekdote erzählen, so können wir diesen Missbrauch, diese Verschwendung von Zeit, Leinwand und Farbe — vielleicht auch von Talent — nicht scharf genug verurteilen. Dieser Art sind leider die meisten der heuer bei den Artistes ausgestellten »grossen Maschinen«, und man bedauert wirklich, dass so mancher talentvolle Künstler, der sehr wohl ein hübsches Staffeleibild malen könnte, aus Sucht aufzufallen und sich zur Medaille zu empfehlen, seine Begabung auf einer solchen Riesenleinwand dünn und breit, flach und seicht aufträgt, anstatt uns vielleicht mit Bildern kleineren Massstabes Vergnügen zu machen.

Von all den grossen Bildern verdienen eigentlich nur zwei Nennung: Bonnat's »Gerechtigkeit«, allerdings im Grunde nur deshalb, weil ihr Urheber so bekannt ist, dass man eine so grosse Arbeit von ihm nicht wohl mit Stillschweigen übergehen kann. Bonnat ist ein guter Porträtist, aber zur dekorativen Malerei im grossen Stile taugt er wenig. Seine Malerei hat etwas Solides und Schweres, das bewirkt, dass seine Haut, seine Stoffe, seine Bäume und seine Wolken aus demselben plumpen Erdenkloss geformt scheinen. Diese handfeste Manier taugt am allerwenigsten zu einem Plafond, und ich glaube, die Leute, die dereinst diese schweren Massen im Palais de Justice über ihren Köpfen erblicken, werden sich ängstlich zur Seite drücken. Im übrigen ist sowohl die Idee — die Gerechtigkeit schützt die Unschuld gegen das Verbrechen — recht banal als auch die Farbengebung langweilig. Der einzige französische Künstler, der seit dem Tode des Meisters Puvis de Chavannes zu grossen dekorativen Aufgaben befähigt scheint, ist Henri Martin, der sowohl über einen poetischen Sinn als auch über ganz hervorragendes malerisches und dekoratives Talent verfügt. Leider wiederholt er in diesem Jahre sein altes, schon so viel bewundertes Thema: ein Fichtenwäldchen, dessen Stämmchen von den rötlichen Strahlen der untergehenden Sonne vergoldet werden, eine feierlich emporschwebende weibliche Gestalt, ihr zur Seite ein knieender Mann in griechischem Gewande, die Leier in der Hand. Neu sind nur die der Wirklichkeit entnommenen Figuren zur Seite und im Hintergrunde: ein alter Schäfer mit seinen Tieren, eine Mutter mit spielenden Kindern und erntende Bauern. Diese »Bukolische Poesie« ist ohne Zweifel eines der guten Werke Martin's, aber es ist doch etwas schade, dass er so beharrlich in dem jetzt schon etwas ausgetretenen Pfade bleibt.

Bonnat hat ausser dem Deckengemälde ein Bildnis des Präsidenten Loubet ausgestellt. Seit dreissig Jahren ist er der Hofmaler der französischen Republik und hat bisher alle Präsidenten gemalt. Sein Loubet ist vermutlich die schlechteste Arbeit in der Reihe, als Malerei uninteressant, als Porträt durchaus unähnlich. Benjamin Constant ist mit zwei Porträts erschienen: die gegenwärtige Königin von England in einer herbstlich gelbbraunen Tongebung und der Papst ganz in Rot, beides, besonders aber das letztere, sehr gute Bildnisse. Bougereau's Dame in Weiss ist wie alle Sachen dieses Malers trefflich gezeichnet, besteht aber weder aus Seide noch aus Fleisch sondern einzig aus Glas und Porzellan. Ebenso ist es mit dem geflügelten Jungen, der über einem gläsernen Bach schwebt. Der Ungar Laszlo, den wir in Paris vor zwei Jahren zum ersten Male sahen, hat zwei Porträts geschickt, die bei aller Vortrefflichkeit der Mache etwas trivial wirken. Sehr gut sind zwei Damen von Louis Ridel, der seinen Modellen als Hintergrund einen bretonischen Hafen mit blauem Wasser und rostroten Segeln gegeben hat, wozu die weissen und violetten Toiletten der beiden Damen höchst geschmackvoll gestimmt sind. Eine ganze Anzahl Amerikaner hat gute Bildnisse gesandt, und bei dieser Gelegenheit kann man wahrnehmen, dass wir doch fast schon eine amerikanische Malschule haben. Alle diese Leute folgen den Führern Whistler und Sargent. Sie vermeiden alles, was lebhaft farbig oder gar bunt wirken könnte, und befleissigen sich eines grauen oder braunen Tones, worin nur ganz abgestumpfte und gedämpfte Farben mitspielen dürfen. Es ist kein Zweifel, dass auf diesem Wege höchst diskrete und vornehme Wirkungen zu erzielen sind, sieht man aber sehr viele dieser Bilder hintereinander und rühren noch dazu die meisten dieser Bilder nicht von Meistern, sondern von Lehrlingen und Gesellen her, wie es hier der Fall ist, so kann man diese abwechselungslose Eintönigkeit doch recht satt bekommen.

Von den Malern, die sich ihre Themata direkt aus dem Leben holen, müssen genannt werden: Jean Pierre Laurens, der Sohn des berühmten Malers Jean Paul Laurens, der seit Jahren das Leben der normannischen Fischer praktisch mitmacht und ganz ausgezeichnet schildert. Seine mit heimkehrenden Fischern gefüllte grosse Barke ist eines der besten Bilder auf der Ausstellung. Sehr gut sind auch die Pferde in der Schwemme von Frl. Delassalle, die kornschneidenden Bauern mit dem grossen Pferd im Vordergrunde von dem Amerikaner Smith-Lewis, die spanischen Fischer und Traubenleser von Sorolla y Bastida und die von sanftestem Lichte umflutheten drei Mädchen am gedeckten Tisch von Joseph Bail. An der Spitze der Landschafter stehen die bekannten Meister Pointelin und Harpignies, der erste mit seinen bekannten, von still melancholischer Poesie durchhauchten einsamen Halden, der andere mit seinen dichtbelaubten Bäumen, durch die man den von weissen Wolken bezogenen blauen Himmel wahrnimmt. Brémond hat einen wunderhübschen Abend an der bretonischen Küste, Paul Albert Laurens eine etwas übertriebene Abendbeleuchtung und Vayson ebenfalls eine in Abendsonnenglut erstrahlende Gebirgslandschaft. Schliesslich nenne ich noch Rochegrosse, dessen Dreibild mit den Erlebnissen Salomo's und der Königin von Saba ziemlich langweilig wäre, wenn es nicht durch die bunte

Farbengebung unangenehm gemacht würde, Detaille, der seinen ungemein richtig gezeichneten, trocknen und leblosen Marschall Massena an der Spitze einer Uniformenschar ausgestellt hat, Tattegrain, der ein Mirakel mit irisierenden Engelscharen und eine realistische nordfranzösische Küste mit allerlei Fischervolk zusammengebracht hat, Henner, dessen milchige Mädchen in dunkler Waldeinsamkeit zum eisernen Bestand aller Pariser Ausstellungen und Kunsthändler gehören, und Devambez, dessen Vorstadttheater nur den einen Fehler hat, dass es an eine Skizze Daumier's erinnert.

Auch in der Skulptur ist wenig oder gar nichts Neues aufzulesen, und es wäre weiter kein Verbrechen, wenn man keine einzige diesjährige Arbeit besonders erwähnte. Nur der Ordnung halber seien daher die beiden Bärchen von Peter, die hübsche, weibliche Figur von Felix Charpentier, die Büste Chardin's von Fournier, und das frierende Paar von Roger Bloche genannt. Andere Arbeiten, darunter verschiedene Kriegerdenkmäler, fallen nur ihrer Grösse wegen auf, sind in den ausgetretenen und banalen Pfaden dieser Denkmalskunst gehalten und könnten nur ihrer technischen Ausführung wegen gelobt werden, die in Paris auf der höchsten Höhe steht. *Karl Eugen Schmidt.*

Flensburg. Eine *Schleswigsche Kunstausstellung*, geleitet von einem privaten Komitee, dem u. a. auch die Künstler Professor Dettmann und Harro Magnussen angehören, findet unter dem Protektorate des Herzogs Ernst Günther zu Schleswig-Holstein vom 15. Juni bis 15. August 1901 in Flensburg statt. Die Ausstellung beabsichtigt, eine gewählte Übersicht über die Lokalkunst der Schleswiger von früher und jetzt in der eigenen Heimat zu bieten, dabei ausgehend von der ungewöhnlichen Begabung und Neigung für bildende Kunst bei den Schleswigern von alters her bis heute. Unter anderen werden J. Alberts (Berlin), Prof. Brütt (Berlin), Prof. Hans Christiansen (Darmstadt), Prof. Dettmann (Berlin), A. Dircks (Düsseldorf), H. P. Feldersen und C. L. Jessen (Nordfriesland), Momme-Nissen (Hamburg), Hans Olde (Seelcamp), die Webeschule von Scherrebeck ausstellen. Die historische Kunst des Landes, welche sich an die Namen des Rembrandtschülers Oreus, des Klassikers Carstens, des Kunstreformators für Dänemark: Eckersberg und der Plastiker Brüggemann, Ringeling und Gudewerth anschliesst, wird auch vertreten sein. Ausgestattet ferner durch altes und neues Kunstgewerbe: Webereien, Holzschnitzereien, Fayencen, Glasfenster, Truhen u. s. w. wird die Ausstellung ein geschlossenes Bild von so mannigfachem Kunstschaffen der deutschen Nordmark gewähren.

VOM KUNSTMARKT

London. Bei *Christie* wurden am 3. Mai altchinesisches Porzellan, altfranzösische Möbel und englische Emaillen versteigert. U. a. brachte ein Schreibtisch aus Tulpenholz à la Louis XV. 5670 M.; ein kleines Sofa nebst vier Fauteuils, reich geschnitzt und vergoldet à la Louis XVI. 5040 M.; eine Uhr à la Louis XVI. 3990 M.; eine arabische Moscheelampe 5670 M.; ein paar Vasen mit Deckel à la Louis XVI. 73500 M. Letztere entstammen der Sammlung des Fürsten Galitzin. Am 4. Mai kamen bei Christie die Sammlungen alter Meister aus dem Besitz des verstorbenen Alfred Buckley und des Bischofs von London unter den Hammer. Darunter befand sich ein Triptychon von Peter Paul Rubens, »Die Erhöhung des Kreuzes«, die Skizze zu dem berühmten Altargemälde der Antwerpener Kathedrale. Es brachte 67200 Mark. ∞

Paris. Am 10. Mai fand bei *Georges Petit* die Versteigerung der *Sammlung moderner Gemälde* des Herrn de Hélé statt. Im ganzen wurden 391250 Francs gelöst, davon für Daubigny's Fischer 31400 Frs. (1897 für 14200 Frs. versteigert), desselben Bach 22100 Frs. (1891 für 7000 Frs. losgeschlagen), Diaz' Sandweg 30000, Dupré's Kühe in der Tränke 20500, desselben Bach 19200, Isabey's Hochzeit zur Zeit Heinrichs II. 15600, Corot's Am Ufer des Teiches 25100, desselben Weide 18100, desselben Trauerweide 14500, Jacque's Lämmer auf der Weide 12800, desselben Lämmer in der Lichtung 12000, desselben Schäferei 12100, Ziem's Rückkehr vom Fischzug in Venedig 20100 Frs. u. s. w. — Bei der Versteigerung einer grösseren Sammlung von Gemälden moderner Meister wurden Samstag im *Hotel Drouot* 306172 Francs gelöst. Hervorragende Preise erzielten: Boudin's Eure-Becken in Hâvre 17200, desselben Fischerinnen von Kerhor 18000, desselben Quai des Chartrons in Bordeaux 9000, desselben Handelshafen von Hâvre bei Sonnenuntergang 8450, Harpignie's Landschaft beim Château Gaillard 18800, Claude Monet's Seine bei Argenteuil 10000, Pissarro's Rue de l'Epicerie in Rouen 8000 Frs. u. s. w. Gleichzeitig wurden vier Marmorstatuen der Canova'schen Schule »Die Jahreszeiten« für 7300 Frs. losgeschlagen. □

VERMISCHTES

Paris. Interessante Nachrichten über die Schicksale von *Millet's* berühmtem Gemälde »Angelus« wurden kürzlich veröffentlicht: Das erhabene und ergreifende Gemälde, welches im Jahre 1859 von dem berühmten Künstler unter den bittersten Entbehrungen und der härtesten Not gemalt wurde, hat seit jener Zeit die mannigfaltigsten Wanderfahrten zurückgelegt. Ursprünglich wurde das Bild vom Künstler selbst um den Preis von circa 1250 Fr. an Feydeau verkauft; dann, nachdem es, dem stets wachsenden Rufe des Gemäldes entsprechend, zu immer höheren Preisen von Hand zu Hand gegangen war, kam es endlich in den Besitz Wilson's, der es um den Betrag von 38000 Fr. erstand. Bei der Wilson-Auktion im Jahre 1881 wurde das Kunstwerk das Eigentum des bekannten Finanziers Secrétau, der nicht weniger als 160000 Fr. dafür bezahlte. Durch den bekannten Kupferkrach sah sich Secrétau gezwungen, sich von seiner herrlichen Sammlung von Kunstschätzen zu trennen, und so musste auch der »Angelus« abermals in andere Hände übergehen. Im Juli des Jahres 1889 kam die ganze Sammlung in Paris unter den Hammer. Mr. Knoedler, welcher im Auftrage der Stadt New-York als Käufer auftrat, und M. Antonin Proust, welcher angeblich von der französischen Regierung beauftragt worden war, sich um das Gemälde zu bewerben, waren die Hauptlizitatoren und hartnäckigsten Gegner. Schliesslich, nach einer sehr aufregenden und lebhaft geführten Versteigerung, wurde Millet's »Angelus« M. Proust um die enorme Summe von 575000 Fr. zuerkannt. Doch scheint der zwischen der französischen Regierung und M. Proust abgeschlossene Vertrag nicht ganz korrekt gewesen zu sein, denn erstere weigerte sich, den Kaufpreis zu erlegen, und so ging Millet's Meisterwerk nach Amerika — wie es heisst, um den Preis von 800000 Fr. — und wurde ein ganzes Jahr lang in den Vereinigten Staaten ausgestellt. Was nach Ablauf dieser Frist mit dem Gemälde geschah, ist nicht genau bekannt. Einige behaupteten, es sei in New-York geblieben, andere dagegen waren der Meinung, es sei wieder auf heimatlichen Boden zurückgekehrt. Thatsache ist, dass es gegenwärtig im Besitze des bekannten Millionärs, Kunstmäcens und Philantropen Chauchard ist, welcher 800000 Fr. für das Gemälde bezahlte. M. Chauchard ist Inhaber der »Magasins du Louvre« in Paris.

Inhalt: Eine Erwerbung der Galleria Nazionale in Rom. — Raymond Koechlin et Jean-J. Marquet de Vasselot, La Sculpture à Troyes. — Meissen, Kommerzienrat Gesell, Direktor der Königl. Porzellanmanufaktur. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Dresden, Munkelt'sche Stiftung; Prag, Stipendium ›Concordia‹. — Charlottenburg, Kunstgeschichtliches Museum; Veste Coburg, Herzog Alfred-Sammlung; Magdeburg, ›Tritonen-Familie‹; Dresden Vierteljahrsausstellung des Kupferstichkabinetts; Paris, Salon der Société nationale; Flensburg, Schleswigsche Kunstausstellung. — London, Auktion Christie; Paris, Versteigerung Georges Petit. — Paris, Gemälde Angelus. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 28. 13. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DRESDNER INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

VON ERNST ZIMMERMANN-DRESDEN

I.

Die Dresdner Kunstausstellung ist nicht unter günstigen Auspicien eröffnet worden. Die Bildhauereingabe, die sich bekanntlich gegen die Bevorzugung auswärtiger Künstler wandte, war — mag man über ihre Berechtigung denken, wie man will — gewiss kein gutes Präludium für eine internationale Ausstellung, und auch das Plakat, das leider nicht ahnen lässt, dass Dresden die Stadt der besten deutschen Plakate ist, liess alles andere denn gute Kunst erhoffen. Dennoch ist die Ausstellung in jeder Weise zufriedenstellend ausgefallen, und Dresden hat damit zum drittenmale bewiesen, dass hier Ausstellungen ersten Ranges zu stande kommen können.

Doch es handelt sich bei einer Dresdner Ausstellung nicht um eine Ausstellung schlechtweg, wie man sie in den übrigen Kunstcentren alljährlich zu sehen gewöhnt ist. Die Dresdner Veranstaltungen haben sich schnell ihren besonderen Platz im Kunstleben Deutschlands erworben, den sie hoffentlich auch für die Zukunft verteidigen werden. Die Dresdner Ausstellungen sollen und können keine Jahresmessen sein, auf denen alles, was das abgelaufene Jahr produziert hat, zu Nutz und Frommen der Produzenten auf den Markt geworfen wird. In dieser Beziehung haben ihnen dank einer längeren Gewöhnung München und Berlin den Rang abgelaufen. Sie können auch keine jener grossen Revuen darstellen, in denen das Ergebnis dieser Zeit zum erstenmale vor der gestrengen Kritik vorbeipassieren muss. Sie begnügen sich, einzig und allein Musterausstellungen zu sein, auf denen eine ausgewählte Kunst, gleichviel, ob sie vor mehr als zwölf Monaten geschaffen, in aller Ruhe und Behaglichkeit studiert werden kann. Qualität, nicht Quantität, das ist ihr Ehrgeiz, und erstere noch gehoben durch eine würdige Aufstellung. Die Zahl der aufgenommenen Kunstwerke ist daher nicht allzu gross: etwa 750 Ölgemälde, 260 Aquarelle und Zeichnungen, 430 Skulpturen und zahllose Werke der dekorativen Kunst. Mag daher derjenige, der aus Beruf oder Neigung alljährlich seine sämtlichen Kunst- oder letztes Jahr gar die Weltausstellung abgesucht hat, enttäuscht werden, sich hier ein wenig aufs Rekapitulieren legen zu müssen: für die grosse Menge einer Stadt wie Dresden, der jenes nicht immer allzu grosse Glück nicht widerfährt, ist dies System das einzig richtige, das einzige, das die noch gar nicht so alte Begeisterung des Publikums für Kunst vor allzu früher Übersättigung schützen kann.

Indessen bieten die Dresdner Ausstellungen doch auch ihre Überraschungen; sie führen neue Künstler, ja ganze Kunstgebiete ein, sie machen Experimente u. dgl. mehr. Man kann getrost sagen, dass sich der Fortschritt auf dem verbesserungsbedürftigen Gebiete des Ausstellungswesens für Deutschland fast ganz allein in Dresden vollzieht. In diesem Sinne wurden diesmal die keramisch-plastischen Werke des in Deutschland noch viel zu wenig bekannten Carriès vorgeführt samt jener keramischen Plastik, die durch sein Beispiel entstanden; in diesem Sinne ist auch diesmal auf die Anregung eines hiesigen Kunstforschers eine gesonderte Porträtausstellung arrangiert worden, bei der sich neue und alte Meister als Kollegen und zugleich Rivalen vom Handwerk und gar nicht zum Schaden der neuen Kunst mit einander mischen. Man darf ferner auch nicht vergessen, dass Dresden die einzige Stadt ist, in der auf der Ausstellung das Kunstgewerbe nicht nur geduldet, sondern sogar den übrigen Kunstgebieten völlig gleichgestellt ist, so dass man nur hier jedesmal ein annähernd lückenloses Bild vom Kunstschaffen der Zeit zu gewinnen vermag. Es nimmt hier nicht nur einen recht beträchtlichen Raum ein: es ist diesmal auch zum Teil recht wirkungsvoll aufgestellt. Man hat hier längst die hohe Bedeutung der Bewegung auf diesem Kunstgebiete für unser ganzes heutiges Kunstleben, die einem wirklich dringenden Bedürfnis entgegengekommen ist, erkannt, und nur darin dürfte sich auch hier noch eine kleine Missachtung gezeigt haben, dass man auf diesem Gebiete etwas sehr

sparsam mit den Auszeichnungen umgegangen ist, ja die höchste Belohnung überhaupt nicht ausgeteilt hat. Man scheint sich auch hier noch über die Bedeutung der Kunstfaktoren, die bei Erzeugung eines wirklich künstlerischen Gegenstandes der dekorativen Kunst mitspielen, noch nicht ganz genügende Rechenschaft gegeben zu haben. Handelt es sich hier doch zur Zeit noch in viel mehr Fällen um ein wirkliches Neuschaffen von Grund auf, indem auf den Gebieten der übrigen Kunst nur gar zu viele Rezepte zum beliebigen Gebrauch für jedermann bereit liegen.

Weiter darf nicht übersehen werden, dass auf den Dresdner Kunstausstellungen zwei grosse Gebiete der Kunst eine Bedeutung gewinnen, wie auf keiner anderen deutschen Ausstellung: die Plastik und die graphischen Künste. Schon deswegen, weil sie jedesmal als die geläutertsten aller erscheinen. Ganz Schlechtes findet man hier überhaupt nicht. Die Jury muss hier immer schrecklich ihres Amtes walten. Ist es hierbei ein Zufall, dass gerade diese Abteilungen stets nicht von Künstlern, wie sonst ganz allgemein auf deutschen Ausstellungen, sondern von Museumsleitern geleitet werden? Es dürfte zu vorschnell sein, aus vereinzelten Thatsachen allgemeine Schlüsse zu ziehen. Denkt man jedoch an die trefflichen Ausstellungen, wie sie Krefeld und vor einigen Jahren noch Hamburg veranstaltet haben, für die gleichfalls die jedesmaligen Direktoren die eigentliche Seele waren, so liegt die Frage nahe, ob hier nicht ein Feld offen ist, dass sich die der Praxis ergebenen Kunstforscher in gleicher Weise mit der Zeit erobern werden, wie sie es mit den Museen schon längst gethan haben. Wie weit es Künstler auf diesem Gebiete bringen können, sieht man ja alljährlich an der grossen Berliner Kunstausstellung, hat man ja zu Deutschlands grösstem Schaden auf der letzten Weltausstellung erkannt.

Unerreicht und nur mit der Wiener Sezessionsausstellung rivalisierend, stehen schliesslich die Dresdner Veranstaltungen hinsichtlich der dekorativen Anordnung da. Man will die Eliteausstellung auch in Eliteaufstellung zeigen. Es ist ja noch gar nicht so lange her, dass man in dieser Beziehung dem Kunstwerk giebt, was des Kunstwerks ist, sogar in den Museen! Die Sezession hat hier überall den Anfang gemacht, und unter dem Zeichen der Sezession hat sich diese Errungenschaft dann auch weiter verbreitet. Die ersten erträglich aufgestellten Ausstellungen waren die des Champs de Mars, von denen dann zuerst in Deutschland die der Münchner Sezession lernte. Die Dresdner Ausstellung ist in Deutschland bisher am weitesten gegangen. Sie hat die Kunstwerke nicht nur in vornehmer Breite ausgestellt, sondern auch, da nichts so ermüdet, wie eine gleichförmige Grundanlage, für thunlichste Abwechslung in der Raumanlage gesorgt, hat grosse neben kleine Gelasse gesetzt und für die Kleinkunst des Kunstgewerbes reizvolle Nischen geschaffen. Der Haupteffekt ist hier indessen jedesmal die Umdekorierung der grossen, an sich so unschönen Haupthalle, deren glückliche Lage sie von Natur aus zum Mittelpunkt der ganzen Anlage macht. Diesmal ist sie dem jungen Dresdner Architekten Kreis, dem Wallotschüler, der in der Konkurrenz um die Bismarcksäule den Preis davon getragen, zugefallen, und sie ist ganz auf das Inwirkungsetzen des von der Stadt Dresden im Abguss angekauften grossen Grabreliefs Bartholomés vom Père Lachaise angelegt worden, das thatsächlich als das bedeutendste Kunstwerk dieser Ausstellung, wie überhaupt wohl aller deutschen Ausstellungen dieses Jahres eine solche Auszeichnung verdient. Kreis hat sich mit dem grössten Erfolg aus der nicht dankbaren Affaire gezogen; es zeigt sich an ihm so recht, was die deutsche Architektur durch jene Richtung zum Grossen und Einfachen, die mit Wallot's Reichstagsbau begann und sich dann aus Mangel an Aufträgen wohl oder übel durch Rieth's Vorbild auf das Gebiet der ›Architekturskizze‹ flüchtete, Thatsächliches gelernt hat. Kreis schloss der Lichtwirkung wegen die eine der beiden mit grossen Fenstern versehenen Langseiten, rückte das Grabmal dem die Ausstellung Betretenden gegenüber an die Schmalseite und wölbte darüber einen kühnen, mächtigen Bogen. Im übrigen vereinfachte er die Architektur, so weit als irgend möglich, sorgte für dezentes, flaches Ornament und tönte das Ganze auf ein stumpfes Blau mit gelblichem Schimmer. Es ist für Kreis' Arbeit vielleicht die höchste Anerkennung, dass hier zwischen den grossen Pfeilern auf der hohen Galerie so wunderbar harmonisch sich die Abgüsse der Herkulanerin des hiesigen Albertinums ausnehmen, die wie Genien der Kunst über dem Gewühl der Menschen und der modern erregten Bildwerke dort unten thronen.

Bartholomé's Grabmal wird jedenfalls auch nach Schluss der Ausstellung eines der bedeutendsten Kunstwerke Dresdens bleiben, falls es gelingt, ihm dauernd den gebührenden Platz anzuweisen. Im dicht gedrängten Albertinum kann man es sich nach seiner jetzigen freien, grossen Aufstellung kaum vorstellen. Das Werk wirkt auf uns wie eine neue Offenbarung: Plastik und Architektur sind selten so eng zusammengegangen; selten auch hat ein Künstler es verstanden, so wie hier den ganzen menschlichen Körper zum Ausdruck seelischen Empfindens zu machen. Es ist einer der feinsten Züge dieses Denkmals, auf dem auch nicht zum wenigsten seine Hauptwirkung beruht, dass man Gesichter fast gar nicht sieht. Den höchsten Schmerz darzustellen, nicht indem man, wie Timanthes, die Figur einfach den Kopf verbergen lässt, sondern indem der ganze Körper erbebt, das war das eigentliche Ziel dieses Künstlers.

Noch eine ihrer ersten Grössen hat die französische Plastik hierher gesandt: Rodin ist diesmal noch besser als vor vier Jahren vertreten. Seine grosse Bildniskunst zeigen die Büsten von Chavannes und Laurens, sein hohes, aber vielleicht vergebliches Streben, die verödete Denkmalskunst zu beleben, das Hauptstück des Viktor Hugo-Denkmals. Die unübertroffene Wiedergabe des Nackten erblickt man an dem Adam und der für das Albertinum erworbenen Eva, sowie in jenen bekannten ringenden, schwebenden Menschenpaaren, zu denen Rodin auf seinem Wege von der

göttlichen Komödie Dante's zu seinem berühmten Portal gelangt ist. Frankreichs unübertroffene Tierplastik zeigt sich durch Gaudet, Peter, Frémiet in ihrem besten Lichte. Auch die an Mannigfaltigkeit und Feinheit einzig dastehende Kleinplastik dieses Landes, die so glücklich das Gebiet der »Pariser Bronzen« abgelöst hat, ist in ihren besten Vertretern erschienen. Von besonderem Interesse dürfte ein lebensgrosser Wachskopf Ringel's sein. Das Wichtigste jedoch ist die Vorführung der keramischen Plastik, deren Vorhandensein vielleicht auf keiner Ausstellung bisher so sehr zur Geltung gekommen ist, wie hier. Carriès, der Begründer derselben, ist dank dem wirklich aller Anerkennung werten Entgegenkommen des bekannten grossen Pariser Dekorateurs Hoentschel, seines besten Freundes, mit nicht weniger als 28 seiner besten plastischen Werke vertreten, die ihn nicht nur als einen ganz einzig gearteten Künstler, sondern auch als einen hervorragenden Keramiker zeigen. Die moderne Plastik ist durch ihn in der That um ein neues, äusserst dankbares Material bereichert worden. Als seine unmittelbaren Nachfolger erscheinen daneben mit Steinzeugmasken der in Paris lebende Däne Hansen-Jakobsen, de Rudder, Mme. Besnard, sowie Dejean mit freilich für das Material nicht sehr geeigneter Miniaturplastik. Dann finden sich zwei wichtige Versuche, das Steinzeug in den Dienst der Grossplastik, der Architektur zu stellen. Die Sèvres-Manufaktur hat das künstlerisch minderwertige, keramisch bedeutende Bruchstück der Brunnenanlage für die Weltausstellung hergesandt. Zu gleicher Zeit sieht man hier das zweite von der Stadt Dresden angekaufte grosse Steinzeugrelief Charpentier's Die Bäcker, das die Stadt Paris im Freien neben St. Germain des Prés hat aufstellen lassen. Charpentier hat nach dem Muster des bekannten persischen Fayencereliefs des Louvre sein Relief aus einzeln gebrannten, grossen Ziegeln zu bedeutender Wirkung aufgebaut. Durch beide Versuche aber öffnet sich eine weite Perspektive, falls es gelingen sollte, dies wetterfeste Material mit Hilfe schönfarbiger Glasuren zur Ausgestaltung einer farbigen, im Freien anwendbaren polychromen Plastik zu verwenden.

Die Belgier sind auch diesmal der Ausstellung treu geblieben. Meunier, van der Stappen, Dubois, Charlier, Braecke, Oppler, Samuel u. s. w. sind mit zahlreichen und stattlichen Werken erschienen. Sonst ist von Ausländern nur noch Troubetzkoy mit seinen in Bronze abgegossenen lebens- und ausdrucksvollen Skizzen zu nennen. Recht unbedeutend stellt sich dagegen diesmal die deutsche Plastik dar; von den Dresdner Bildhauern ist kaum ein interessantes Werk erschienen; bedeutend erscheint dagegen die seit einigen Jahren so erstarkte Leipziger Plastik mit Klinger's Marmorbüsten von Liszt und der Asenijeff, mit Seffner's Büsten, den Reliefs von Hartmann und den Plaketten Sturm's. Nur treffliche Büsten von Selmar Werner und Bronzen von Pöppelmann sind unter den Dresdner Arbeiten zu nennen. Im übrigen dürften nur einige kleinplastische Werke besondere Erwähnung verdienen, unter denen die des Münchner Gosen allen anderen den Rang ablaufen. Interessant ist es, dass sich hier auch drei Maler zum erstenmale als Plastiker offenbaren: Prell, Kalkreuth und Kämpfer, das deutliche Zeichen wieder erwachenden Formengefühls auch in der Malerei.

Nicht ganz so hoch wie das Niveau der Plastik erscheint das der Malerei. Man hätte hier den Charakter der Eliteausstellung noch etwas stärker betonen können, namentlich in Bezug auf die deutsche Kunst, deren Gesamtbild gegenüber den auserleseneren Abteilungen des Auslandes auf diese Weise nicht gerade gewinnt.

Die beste Abteilung ist unzweifelhaft die schottische. Hier ist in der That kein einziges schlechtes Bild zu finden; die bedeutendsten Namen sind vertreten, so dass wirklich ein vortreffliches Bild von der Kunst dieses von so starkem, einheitlichem, einseitigem, aber echt lokalen Kunstempfinden beseelten Volksstammes zu stande kommt. Der Lohn ist nicht ausgeblieben, schon jetzt sind hier zwei Drittel der Bilder verkauft. Das übrige Ausland kann wohl nicht viel Neues bieten, nur der Spanier Zuloaga, der ganz wie ein alter Meister erscheint, ein ernster Farbenvirtuos ersten Ranges, ist hier eine angesehene neue Erscheinung. Von deutschen Künstlern ist es vor allem die hier zum erstenmale erscheinende Wiener Secession, die alle fesselt. Durch echt wienerisch vornehme Aufstellung, durch weises Masshalten in der Zahl der Bilder und durch einen gewissen gleichmässigen Grundton dieser erscheint sie wie ein Ruhepunkt der Ausstellung. Ganz halten dann wohl die Bilder nicht, was die Gesamtheit verspricht. Die Wiener Secession besitzt kein Talent ersten Ranges und keins von ganzer Selbständigkeit. Es fehlt auch im allgemeinen die Berührung mit der Scholle. Andri ist wohl die urwüchsigste Begabung, auch der einzige spezifisch lokale Charakter. Daneben ist Moll zu beachten. Über Klimt's viel umzankte Philosophie wird man wohl bald zur Tagesordnung übergehen. Schlimm ist es, dass sein Werk nicht einmal dekorative Kraft besitzt.

Im übrigen interessieren zunächst auf einer Dresdner Ausstellung die Dresdner. Wir haben hier in Dresden noch sehr alte und noch sehr junge Künstler, eine Kraft ersten Ranges scheint aber auch in Dresden zu fehlen. Viel verspricht Bantzer. Wirklich interessante Künstler sind Lührig und Pepino, die jedes Jahr durch wirklich Neues überraschen. Pepino's Sündenfall ist, so menschlich abstossend manches auch darin sein mag, koloristisch wie psychisch eine höchst achtbare Leistung. Lührig hat sich bestrebt, in seinem Pelikan und seinen Landschaften die feinste Detailmalerei unter ein lichtes, farbig harmonisches Gesamtkolorit zu zwingen. Dagegen will das Ehepaar Mediz durch farbige, wie formale Stilisierung Stimmung machen. Fast sich selbst übertroffen hat sich diesmal Kühl: auf seinen künstlerischen Streifzügen durch Danzig ist ihm in der Andacht im Waisenhaus eines seiner besten Bilder gelungen.

Zum Schluss noch ein Wort von der Porträt-

ausstellung! Sie zeigt die erstaunliche Mannigfaltigkeit, mit der die moderne Individualität das Individuum schildert. Jedenfalls wird diese Veranstaltung, die durch den Vergleich so recht das persönliche Verdienst des Künstlers an der Menschenschilderung in den Vordergrund rückt, das Interesse des Publikums für diese Kunstgattung vermehren helfen.

BÜCHERSCHAU

Rom. Vor kurzem ist in den »Annales de Saint-Louis des Français« (April 1901) auch die erste zusammenfassende Darstellung über S. Maria Antiqua erschienen. Der erste Teil der gründlichen Arbeit des Abbé P. de Larminat behandelt ausführlich die Controverse zwischen Grisar und Lanciani einerseits und Duchesne andererseits. Da wir heute wissen, dass die Basilika am Fusse des Palatin den Namen S. Maria Antiqua führte, so erscheint es von minderer Bedeutung festzulegen, warum sie so genannt worden ist, es drängt uns auch nicht einmal mehr die Gründe zu erfahren, welche Duchesne für seine durch die Thatsachen widerlegte Behauptung angeführt hat, S. Maria Antiqua habe dort gelegen, wo sich heute S. Francesca Romana erhebt, einst S. Maria Nuova genannt. Dafür aber erhalten wir in diesem historischen Teil der Arbeit die Schriftquellen, vor allem aus dem Liber Pontificalis, zusammengestellt, welche auf das augenscheinlich hochberühmte Marienheiligtum zwischen Palatin und Forum Bezug haben. Dankenswerter noch ist die ausführliche und gewissenhaft ausgeführte Beschreibung der Basilika, die allerdings bei der Schnelligkeit, mit welcher die Ausgrabungen fortschreiten, zum Teil schon veraltet war als sie erschien. Der Verfasser nimmt zunächst die antiken Mauern, welche S. Maria Antiqua einschliessen, für Reste des Caligulapalastes in Anspruch, beschreibt das kleine Heiligtum zur Linken der Basilika und führt uns dann in diese selber ein. Schon P. Grisar hatte darauf hingewiesen, wie vollständig sich die Gliederung des antiken Hauses hier in der altchristlichen Basilika wiederspiegelt: das Vestibulum, das Atrium, das Peristylium, das Tablinum mit den Alae, alles ist geblieben wie es war. Larminat führt uns nun durch den Porticus in den Vorhof der Kirche, in welchen drei Thüren hinein, aus welchem drei Thüren hinaus führen in das Schiff der Kirche, deren ganze Mitte, wie etwa in San Clemente und S. Maria in Cosmedin, die Schola Cantorum einnimmt. Zwei mächtige Granitsäulen, deren Aufrichtung eben vollendet, trennen die Seitenschiffe vom Mittelschiff und stützten mit den Eckpfeilern der Schola Cantorum zusammen das Dach der Kirche. Eine Stufe führt hinauf ins Presbyterium, welches zwei Seitenkapellen hat, die wie das Presbyterium selbst gradlinig abschliessen. Zwei Treppen und Eingänge endlich verbinden die Basilika mit dem Aufgang zum Palatin. Auf die Beschreibung und Erklärung des überreichen Freskenschmuckes von S. Maria Antiqua und das Entziffern der zahlreichen Inschriften hat der Verfasser grosse Sorgfalt verwandt; besonders eingehend sind die Fresken der Kapelle von S. Quirico und Giulitta behandelt. Ein Plan der Basilika ist der Studie beigegeben worden, dem nur die örtliche Orientierung fehlt. *E. St.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Strassburg. Über wertvolle *altrömische Funde* in Strassburg schreibt die »Frk. Ztg.«: Auf dem Kleberplatz sind drei Meter unter dem Pflaster die Bruchstücke einer ganzen Wand aufgefunden worden, deren Zusammensetzung die Bemalung der Wand deutlich erkennen lässt. Die mehrere Meter lange Wandfläche war in drei rechteckige Felder geteilt, die von breiten chromgelben Streifen eingefasst werden. Zwei der Felder sind nur mit sogenanntem pompejanischen Rot gestrichen, das dritte ist mit einer Gartenscene geschmückt. Drei Frauen arbeiten in einer Gartenanlage, Bäume und Weinreben bilden den Hintergrund. Die mittelste der Frauen hält eigentümliche Fäden, wohl Grashalme oder Bastfäden zum Aufbinden der Reben, zwischen den Lippen. Der Grund des Bildes ist dunkel, die Umrahmungen dagegen in lebhaften hellen Farben gehalten. Besonders schön ist eine aus stilisierten Blumen auf schwarzem Grunde gebildete Umrahmung, aus Enzian und grossen Margueriten, welch letztere guirlandenartig eine Schuppensäule umziehen. Ein anderes Motiv verwertet die stilisierten Rüben, die später in der Renaissance wieder soviel gebraucht werden. Auf einem anderen Bilde endlich ist Herakles dargestellt, das Löwenfell mit dem nach unten hängenden Rachen über die Schulter geworfen, wie er mit einer jungen Frau plaudert. Der ganze Fund bedeutet eine ungewöhnlich wertvolle Bereicherung unseres Museums, das leider immer noch in weiteren Kreisen viel zu wenig gewürdigt wird. §

Goerz. Hier sind *zwei Gemälde* zum Vorschein gekommen, die angeblich vorzügliche Werke von Tizian und Velasquez sein sollen, wofür die Autorität des Direktors der Gemäldegalerie zu Venedig, Cantalamessa, angerufen wird. Näherer Bericht folgt.

NEKROLOGE

Budapest. Hier starb am 30. Mai im Alter von 85 Jahren der *Bildhauer Josef Engel.* Er war s. Zt. auch im Ausland sehr bekannt und hat u. a. für das Parlamentshaus in London eine Reihe bedeutender Werke geschaffen. Er war zuerst Drechsler, besuchte dann in Wien die Kunstakademie und setzte später in Paris und London seine Studien fort. Er hat für Ungarn u. a. das Széchenyi-Denkmal geschaffen, das im Jahre 1880 enthüllt wurde. ***

PERSONALIEN

Dresden. *Karl Berling*, Professor an der Kgl. Kunstgewerbeschule und Assistent am Kgl. Kunstgewerbemuseum in Dresden ist vom Kgl. sächsischen Altertumsverein zum Direktor des Kgl. sächsischen Altertumsmuseums daselbst gewählt worden.

DENKMÄLER

Paris. In Fontainebleau wurde am 19. Mai unter grosser Teilnahme der Bevölkerung ein *Denkmal der Rosa Bonheur* enthüllt.

Florenz. Am 22. Mai wurde auf der Piazza della Signoria feierlich eine *Bronzeplatte* enthüllt, ganz in der Nähe des grossen Brunnens, auf der Stelle, wo Fra Girolamo Savonarola den Märtyrertod erlitten hat. Auf dem Bronzediskus sieht man oben das Bild des Dominikaners von einem Palmenzweige beschattet und darunter liest man die Inschrift: »Hier, wo mit seinen Mitbrüdern, Fra Domenico Buonvicini und Fra Silvestro Maruffi, am 23. Mai 1498 durch ungerechten Richterspruch Fra Girolamo Savonarola gehängt und verbrannt wurde, ist nach vier Jahrhunderten dieser Denkstein gesetzt worden.« Ein Kreuz darunter und Lorbeerzweige zur Seite schmücken die Tafel, eine Arbeit des Bildhauers Dante Sodini. Am Tage nach der Enthüllung war die Stätte, auf welcher einst Savonarola's Scheiterhaufen gestanden, über und über mit Rosen bedeckt, und die Florentiner wallfahrteten, das Denkmal zu besuchen. Die Sitte, das Märtyrertum des Dominikaners

so zu ehren, begann bald nach seinem Tode und ist mit geringer Unterbrechung durch vier Jahrhunderte hindurch festgehalten worden. Aber erst die Anbringung der Gedächtnistafel in den Quaderboden der Piazza gab Gelegenheit den Verbrennungsplatz endgültig festzulegen, den man bald näher, bald entfernter am Palazzo Vecchio gesucht hat. Gleichzeitig ist ein neues Werkchen über den Dominikaner erschienen: Fra Girolamo Savonarola e il luogo ove fu arso inaugurandosi una memoria sulla Piazza della Signoria, mit einer Relation von Del Lungo, Gherardi und Corazzini. *E. St.*

WETTBEWERBE

Berlin. In der *grossen Berliner Kunstausstellung* sind bis zum 14. Juli die Entwürfe ausgestellt, welche infolge zweier vom Staate unter einigen Bildhauern ausgeschriebenen Konkurrenzen eingeliefert und kürzlich von der Landeskunstkommission unter Beteiligung von Vertretern der beteiligten Städte einer Prüfung unterzogen worden sind. Ein im vorigen Jahre ausgeschriebener allgemeiner Wettbewerb für einen in der Stadt Oppeln zu errichtenden Monumentalbrunnen hatte zu einer engeren Konkurrenz zwischen den Bildhauern Felderhoff, Gomanski, Klimsch, Wenck und Wernekinck geführt. Als Sieger aus diesem Wettbewerb ist der Bildhauer E. Gomanski in Berlin hervorgegangen, dessen Entwurf mit einigen unwesentlichen Änderungen zur Ausführung bestimmt worden ist. Zur Gewinnung von geeigneten Entwürfen für zwei an der Aussenseite der im Bau begriffenen Oberlausitzer Ruhmeshalle in Görlitz aufzustellende Figurengruppen, den Krieg und den Frieden darstellend, war ein Wettbewerb zwischen den Bildhauern Professor Behrens (Breslau), Professor Calandrelli, Günther-Gera, Hidding und Lederer ausgeschrieben worden. Auf Grund des Urteils des Preisgerichtes ist einer der von dem Bildhauer Hugo Lederer in Berlin eingesandten beiden Doppelentwürfe zur Ausführung angenommen worden. -r-

Düsseldorf. Nachdem Pariser Maler vorangegangen sind, verschmähen es heute selbst die berühmtesten Künstler nicht, Entwürfe für Reklame-Plakate, Kalender, Zugabebildchen etc. anzufertigen. Die Firma Quack & Fischer in Düsseldorf hat daselbst im Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung von Entwürfen für Wandkalender und Zugabebildchen veranstaltet, die sämtlich auf ein von ihr erlassenes Preisausschreiben eingegangen sind. Die zur Prämiierung ausgesetzten 4500 M. wurden wie folgt verteilt: Für je einen Wandkalender: 1000 M. an Paul Leuteritz-Paris; 750 M. an Helmann Pfeiffer-Budapest; 500 M. an Franz Kuczéra-St. Petersburg. Für je eine Serie von 6 Reklamebildchen: 1000 M. an Karl Plückebaum-Düsseldorf; 750 M. an Wilhelm Wulff-Stuttgart; 500 M. an August Zinkeisen-Düsseldorf. Die Jury bildeten die Herren Direktor Janssen, Professor E. von Gebhardt und Jul. Bergmann von der Akademie in Düsseldorf und Professor Carlos Grethe von der Akademie in Stuttgart. Ganz besonders reizvoll und poetisch in der Idee und Ausführung ist die mit dem I. Preise gekrönte Serie von Reklamekarten mit dem Motto: »Im Frühling« von Plückebaum. — Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die Ausführung der Wandkalender und Zugabebildchen in Dreifarben-Buchdruck gedacht ist; um das Verfahren den Besuchern vor Augen zu führen, hat die Firma Quack & Fischer einige ihrer Erzeugnisse auf diesem Gebiete zur Ausstellung gebracht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Venedig. Die diesmalige *Kunstausstellung* hat bewiesen, dass in den einzelnen Landschaften Italiens auch in der Gegenwart noch mehr künstlerisches individuelles Leben herrscht, als man glauben möchte. Aus diesem Grunde ist eine Anregung des Prinzipe A. Giovanelli in Lonigo, dem intellektuellen Schöpfer der Galleria Internazionale d'Arte moderna in Venedig, lebhaft zu begrüssen. Er hat der Galerie neuerdings die Summe von 10000 Lire zugewandt, von der die Hälfte für den Ankauf eines Werkes oder von Werken venezianischer Künstler bestimmt sind, die von einer besonderen Jury bezeichnet werden. Der Principe hofft, dass sein Vorgehen in weiteren Kreisen Nachahmung finden wird, und in den einzelnen italienischen Provinzen sich Vereinigungen bilden werden, welche den Ankauf von Werken einheimischer Künstler ermöglichen werden. *v. G.*

Wien. Die erst geplante *Moderne Galerie in Wien* hat bereits zwei sehr *wertvolle Geschenke* erhalten. Max Klinger's Urteil des Paris, das sich bisher im Besitze des Architekten Alexander Hummel in Triest befand, ist von diesem dem Kultusministerium für die genannte Galerie unter der Bedingung geschenkt worden, dass Klinger's Christus im Olymp ebenfalls für die Galerie erworben würde. Infolgedessen hat ein zweiter Kunstfreund, der nicht genannt werden will, sich bereit erklärt, der Galerie den Christus im Olymp zu schenken. ***

Dresden. Für die Kgl. Gemäldegalerie sind in der *Internationalen Kunstausstellung* aus den Mitteln der Proell-Heuer-Stiftung angekauft worden: Graf Reichenbach, mein Haus in Wachwitz; Haidn, Landschaft mit heimkehrendem Ritter; Schindler, im Kunstlampenschein; Lührig, Pelikan; Frenzel, Abend in der Marsch; Herterich, der Erlöser; Moll, vor dem Diner; Schramm-Zittau, Hühner im Stalle; Blos, Interieur; Schröter-Meissen, Wintersonne; Karl Mediz, Cypressen am Ufer; Sandreuter, Landschaft bei Basel. Ausserdem ist mit grosser Freude zu begrüssen, dass die ausgestellten Abgüsse von *Meunier's* grosser Reiterfigur »die Tränke« und *Rodin's* Bruchstück den Mann mit dem Schlüssel darstellend, der Bürger von Calais, von Kunstfreunden angekauft und dem *Albertmuseum* geschenkt worden sind. *E. Z.*

Karlsruhe. Im hiesigen Kunstverein ist für längere Zeit eine vom Karlsruher Radierverein veranstaltete *Sammlung von Originalradierungen und Stichen* ausgestellt. U. a. sind *Klinger, Leibl, Whistler, Strang, Zorn, Stauffer-Bern, G. Jahn, Liebermann, Wolff* mit älteren und neueren Werken vertreten.

Unter unsern einheimischen Künstlern ist Hans *Thoma* mit einer besonders interessanten Kollektion aufgetreten: eine reiche Fülle von poetischen Einfällen und eine hervorragende Kompositionsgabe zeichnen seine Blätter aus. Seine Technik ist das Eingravieren mit der kalten Nadel in die verstählte Zinkplatte. Damit erzielt man einen charakteristischen, rauheren aber zugleich breiteren und darum weicheren Strich als auf der Kupferplatte. Intim aufgefasste Landschaften brachten *Daur, Conz, v. Volkmann* sehr anziehende kleine Blätter voll Humor und Wahrheit der Stimmung und Beobachtung *Hauesen*, eine in Aquatinta ausgeführte Landschaft und ein männliches Bildnis (Sickingen) von edler monumentaler Auffassung und malerisch breiter Behandlung *O. Graf* (München). Von hervorragendem Interesse ist eine grosse Kollektion von *Franzosen*, sowohl wegen ihrer unübertrefflichen Beobachtungs- und Darstellungsgabe als wegen des koloristischen Reizes ihrer Arbeiten. Ihr Verfahren ist zum grossen Teil ein Farbendruck, bei welchem die Farbe mit Pinsel und Hand auf die bearbeitete Kupferplatte aufgetragen wird. Es wird damit eine Feinheit des Tons und der Modellierung erzielt, die auf anderem Wege unerreichbar wäre. Höhepunkte dieser Art bezeichnen die Interieurs von

Manuel *Robbe* und die weiblichen Akte von *Maurein*. Auch von *Legros, Raffaelli* etc. sind interessante Blätter ausgestellt, von *Villon* in Zeichnung und Farbe gleich vorzügliche, flotte und packend charakterisierte Frauentypen.

Unter den ausgestellten *Gemälden* sind die Landschaften von *Daur* — Motive aus seiner oberbadischen Heimat — wegen ihrer intimen Auffassung und ihrer sorgfältigen, sich liebevoll ins Detail vertiefenden und doch in der Farbenstimmung frischen Durchführung schätzenswert.

Eine poetische Huldigung: »Böcklin's Grab auf der Toteninsel« brachte Prof. Ferdin. Keller den Manen des grossen Toten. Vor dem Eingang zu der vom Meer umspülten steinernen Totenkammer steht ein Weib mit der Harfe. Motiv und Stimmung klingen, dem Gegenstand entsprechend, an Böcklin's berühmtes Gemälde an, die Farbenbehandlung ist dagegen ganz die für Keller charakteristische.

Einen interessanten und eigenartigen Fassadenschmuck empfing das neue *Ateliergebäude in der Hoffstrasse*. Nach Entwürfen von Hans *Thoma* wurden an den beiden Schmalseiten zwei grosse *Sgraffitodarstellungen* von Schülern Thoma's ausgeführt: ein St. Michael als Drachentöter und auf der andern Seite eine reiche Komposition, einen paradiesischen Garten (etwa das Reich der Kunst) darstellend, dessen Eingang von zwei geharnischten Rittern bewacht wird, während von den Thorzinnen Thoma im Kreise seiner Schüler herabschaut. Sehr glücklich gewählt ist die Technik: auf einen schwarzen Grund wurde eine graue Kalkschicht aufgetragen, dann die dunkeln Stellen herausgekratzt und die höchsten Lichter mit Weiss aufgehöht: Das verbindet den praktischen Vorteil einer in unserm Klima notwendigen Widerstandsfähigkeit gegen Wind und Winter mit einer ästhetisch sehr wohlthuenden Einfachheit und einem glücklichen Zusammengehen des Tons der Dekoration mit der Farbe der Architektur. *K. W.*

Baden-Baden. Der »*Badener Salon*«. Die seit 8 Jahren unter der Schall'schen Direktion stehende Städtische Kunstausstellung im Konversationshause ist wie alljährlich Anfang Mai zur Eröffnung gelangt und mit über 300 Kunstwerken beschickt.

Neben zwei Frühbildern *Arnold Böcklin's* — dessen »*Armut und Sorge*« unlängst durch den Badener Salon um den Preis von 35000 M. an den Grossherzog von Baden verkauft wurde — und Gemälden von *A. Achenbach, Bracht, Baisch, Max* und *Sophie Koner, Lenbach, Liebermann, Max Skarbina* und *Störing* bringt die Ausstellung ganz neue Arbeiten von *Hans Thoma, Karl Böhme, Gudden, Hamacher, Dill, Hoch, Höcker, Klimt, Kowalski, Noster,* von *Ravenstein, Caspar Ritter, Schönleber, Schramm, Joh. Sperl, v. Volkmann, Uhde* etc. Des letzteren »*Wanderer*« ist ein in Farbe, Zeichnung und Technik gleich vorzügliches Bild.

Unter den Ausländern nennen wir *W. Crane, R. Fowler* und *Hitchcock* (England), den Amerikaner *A. Harrison,* den Holländer *Jacob Smiths* und die Italiener bezw. Spanier *Enrique Serra, G. Simoni* und *Augusto Corelli*, dessen grosses Aquarell: »*Alla Sorgente*« mit zu den besten Stücken des Salons zählt.

Auch die Plastik ist mit Arbeiten von *F. Lepke* (Berlin), *Kimlen* (Stuttgart), *Pfretzschner* und *Störing* (Berlin) vertreten. Das Beste aber auf diesem Gebiet sandte *Auguste Rodin* (Paris), die Bronzebüste seines verstorbenen Kollegen, des Bildhauers *Falguière*, ein Werk von eminenter Kraft und unzweifelhaft die Perle des stark frequentierten Salons.

Leipzig. Von Frans Hals befindet sich gegenwärtig in *Del Vecchio's Ausstellung* eine gegen 100 Blatt grössten Umfangs umfassende Kollektion von Reproduktionen nach Gemälden dieses Meisters. Der grösste Teil besteht aus den vollendeten Kohledrucken von Braun, Clément & Co. Die Namen der einzelnen Blätter aufzuführen würde zu weit führen, zu den Glanzstücken gehören die meisterhaften Hanfstängl'schen Gravüren: Festmahl der Offiziere der Bogenschützen St. Hadrian's und St. Georg's, Willem von Huythuysen, »Der lustige Zecher« und »Der Narr«, die Radierungen von Koepping »Das Banquett«, Unger: Willem van Huythuysen, Krüger: Frans Hals und seine Frau und andere mehr, sämtlich erste Drucke.

Heidelberg. Anlässlich der hier vom 1. bis 4. Juni d. J. tagenden *Tonkünstlerversammlung* wurde vom hiesigen Künstlerverein eine grosse Ausstellung von Werken Hans Thoma's veranstaltet, und zwar soll dieselbe 14 Tage dauern. Der Meister hatte selbst die Zusendung einer grösseren Anzahl von Gemälden zugesagt, viele andere aus Privatbesitz, namentlich aus Frankfurt a. M., wurden ihnen zugesellt. Originalsteindrucke, Radierungen und über zweihundert Reproduktionen nach Gemälden des Künstlers gewähren einen Überblick über sein gesamtes, so erstaunlich reiches Schaffen. Der Reinertrag der Ausstellung ist für die Ausschmückung der hiesigen Peterskirche mit zwei Wandgemälden Hans Thoma's bestimmt. §

VOM KUNSTMARKT

Paris. Am 21. und 22. Mai wurde bei *Drouot* der Nachlass des Stilllebenmalers *Antoine Vollon* versteigert. Es brachten u. a. Géricault's Selbstporträt 10300 Fr., Corot's Junge Frau 7400 Fr., Daubigny's Strand in Villerville 12000 Fr., desselben Wäscherinnen 10120 Fr., Géricault's Kopfstudie zum Kürassier 7000 Fr., eine Zeichnung des Paul Veronese, Frauenkopf 4400 Fr., Tenier's Kugelspieler 4750 Fr. und Puvis de Chavanne's Gruppe nackter Männer 2200 Fr. Weiter erzielte eine vergoldete Silbervase, deutsche Arbeit des 17. Jahrhunderts, 4850 Fr., ein Silberhumpen, deutsche Arbeit (18. Jahrhundert), 4020 Fr., ein ovaler Silberteller, ebenfalls deutschen Ursprungs (18. Jahrhundert), 1020 Fr. Im ganzen brachte die Versteigerung 141000 Fr. □

London. Bei *Willis* kamen Gemälde der holländischen und frühen englischen Schule zur Auktion. Hobbema's Dorfansicht kam auf 48375 M., Leader's Sanddünen auf 15050 M., Gainsborough's Porträt der Mrs. Hamilton auf 12900 M., Ruysdael, Landschaft, auf 10642 M., van Dyck, Frauenbildnis, auf 5697 M. und drei weitere Werke Gainsborough, Marktwagen, David Garrick und Herrenbildnis, auf 1720 bezw. 1075 und 1505 M. — *Christie* versteigerte moderne Gemälde. Dabei wurde für die Schleuse von Constable 40850 M., für Cooper, Viehgruppe, im Fluss stehend 13330 M., für Schreyer, Ruhende Araber 9676 M., für Isabey, Französisches Fischerboot 7095 M. bezahlt. Es befand sich auch ein Ruysdael unter den versteigerten Bildern, eine Flussscene, die 2687 M. erzielte. ∞

VERMISCHTES

Berlin. Im Kultusministerium tagt gegenwärtig die *Landeskunstkommission*, die dem Kultusminister als Beirat bei der Verwendung des Fonds zum Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie sowie zur Förderung der monumentalen Malerei, der Plastik und des Kupferstichs dient. Die Kommission besteht aus 18 Mitgliedern, die von dem Minister zum teil auf Grund amtlicher Stellung, zum Teil auf Vorschlag der Berliner Akademie und der Vereine Berliner und Düsseldorfer Künstler ernannt werden. Jener Etatsfond ist im Jahre 1898/99 auf 350000 M. erhöht worden und in demselben Betrage auch für das Jahr 1901 ausgebracht. Die Bestände sind ins nächste Jahr über-

tragbar. In den letzten Jahren sind jährlich regelmässig 110000 M. aus diesem Fonds zu Ankäufen für die Nationalgalerie verwendet worden. -r-

Dresden. Die Eingaben, welche *die Dresdner Bildhauer* im Januar dieses Jahres an die städtischen Kollegien und an die Dr. Güntz'sche Stiftung gerichtet haben, sind nunmehr in höchst erfreulicher Weise erledigt worden. Auf Antrag des Oberbürgermeisters und auf Befürwortung der zweiten Ratsabteilung hat nämlich der Rat in seiner Gesamtsitzung am 21. Mai beschlossen, aus dem Verschönerungsfonds der Dr. Güntz'schen Stiftung zu bewilligen: 1. weitere 10000 M. zu Ankäufen deutscher Bildwerke auf der diesjährigen Kunstausstellung, 2. 5000 M. zur Veranstaltung eines öffentlichen freien Wettbewerbes unter den Dresdner Bildhauern zwecks Erlangung von Skizzen plastischer Werke, 3. 10000 M. zu einem bildnerischen Schmucke des Altstädter Brückenkopfes der Carolabrücke. — Besonders bemerkenswert ist, dass, wie aus den Akten hervorgeht, Oberbürgermeister Geh. Finanzrat Beutler bereits am 19. Februar beantragt hat, diese Summen zu bewilligen. Der Beschluss über den Antrag ist nur hinausgeschoben worden durch die Schwierigkeiten, welche die Bildhauer weiteren mündlichen Verhandlungen in den Weg legten. -r-

BERICHTIGUNG

In No. 26 der Kunstchronik war unter »Vermischtes« eine aus der Kölnischen Zeitung übernommene Mitteilung über die von dem Institut Luce Floreo in Barmen geübte Technik der Glasmalerei enthalten. Darin hiess es, dass eine Anzahl von Autoritäten des Kunstgewerbes, u. a. Herr Professor Hoffacker, das Verfahren besonders anerkannt hätten. Wie uns nun Herr Professor Hoffacker schreibt, hat er sich jeder öffentlichen Beurteilung des künstlerischen Wertes des Verfahrens bisher enthalten und er legt Wert darauf, dies ausdrücklich zu bekunden, damit seine Auffassung von der Bedeutung des Verfahrens nicht durch die fälschliche Mitnennung seines Namens festgelegt werde. In Paris, wo Luce Floreo Aussteller war, hat Herr Professor Hoffacker, wie er uns weiter schreibt, dem Institut lediglich einen Platz angewiesen und das Motiv angegeben, welches an der betreffenden Stelle in die Architektur des Kuppelbaues passte.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Tönnies, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. Heitz, Strassburg. 10.—

Muthesius, Architektonische Zeitbetrachtungen. Ernst & Sohn, Berlin. 1.—

Muthesius, Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England. Ernst & Sohn, Berlin. 2.40

J. de Vasconcellos, Francisco de Hollanda (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 9). Graeser, Wien. 7.—

Katalog der Gemäldesammlung der Neuen Pinakothek, München. 2.—

Rosenhagen, Max Liebermann, Künstler-Monographie XLV. Velhagen & Klasing, Leipzig. 3.—

Ostini, Hans Thoma, Künstler-Monographie XLVI. Velhagen & Klasing, Leipzig. 4.—

Zabel, Wereschtschagin, Künstler-Monographie XLVII. Velhagen & Klasing, Leipzig. 3.—

Thode, Giotto, Künstler-Monographie XLVIII. Velhagen & Klasing, Leipzig. 4.—

La petite Sainte-famille de Raphael. Dumoulin, Paris.

Bericht der Königl. Kunst- und Gewerkschule zu Königsberg i. Pr. Rautenberg, Königsberg.

Bersohn, Rekopisach Polskich.

Bersohn, Katedry Plockiej, Laskauern i. W., Babickiego, Warszawa.

Kleiber, Angewandte Perspektive (Ill. Katechismen, N. 137). 3. Auflage. J. J. Weber, Leipzig. 3.—

Bach, Stuttgarter Kunst 1794—1860. Bong & Co., Stuttgart. 3.60

Gust. Ebe, Architektonische Raumlehre, Bd. I. G. Kühtmann, Dresden. 15.—

Ad. Rosenberg, Adriaen und Isack van Ostade (Künstler-Monographie XLIV). Velhagen & Klasing, Leipzig. 3.—

F. H. Meissner, Das Künstlerbuch V. (Uhde). Schuster & Loeffler, Berlin. 3.—

Urtheile namhafter Männer der Wissenschaft und Technik über Wesen und Bedeutung des Zeichnens und des Schulzeichenunterrichts. Raczkiewicz, Danzig. 1.—

Axel Orlik, Danske Heltesagn, Tegninger af Lorens Frolich. C. Gad, Kobenhavn.

88. Jahresbericht des Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum über das Jahr 1899. Joanneum, Graz.

Anzeiger der Schweizer. Alterthumskunde. N. F. Bd. II. Schweizer. Landesmuseum, Zürich.

Jahresbericht des Kaiser Franz Joseph-Museums für Kunst und Gewerbe. Troppau, Selbstverlag.

American Journal of Archaeology, Second Series. Vol. IV. No. 1. The Norwood Press. Norwood (Mass.).

Opus S. Lucae II/IV. 1900. Jos. Roth, Wien. à 5.—

Georg Hirth's Formenschatz 1900 und 1901. G. Hirth's Verlag, München. à Heft 1.—

Herb. Hirth, Der Schöne Mensch. I. Serie 38/39. G. Hirth's Verlag, München. à 1.—

Furtwängler, Die antiken Gemmen. Giesecke & Devrient, Leipzig.

E. Sigerus, Siebenbürgisch-Sächsische Burgen und Kirchenkastelle, Lfg. 1. J. Drotleff, Hermannstadt. —.50

Bericht des Curatoriums für das Verwaltungsjahr 1899 des kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer in Prag. Kunstgewerbliches Museum, Prag.

Chr. Schwartz, Neue Bahnen. II. Aufl. Boysen & Maasch, Hamburg. 1.20

E. Kroker, Katechismus der Archäologie. II. Aufl. J. J. Weber, Leipzig. 3.—

Th. v. Frimmel, Die Modernsten Bildenden Künste und die Kunstphilosophie. Leipzig und Wien, Franz Deuticke. 1.40

Devens-Rocholl, Das deutsche Ross, Lfg. I/III. Steinacker, Leipzig. à 8.—

St. Beissel, Evangelienbuch Heinrichs III. Schwann, Düsseldorf. 2.40

Mittheil. der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. Wilhelm Braumüller, Wien.

Dietrichson, af Hans Gudes Liv og Vaerker. Del Norske Aktieforlag, Kristiania.

V. Statz und G. Ungewitter, Gothisches Musterbuch. II. Aufl. Lfg. 9/11. Tauchnitz, Leipzig. à 2.50

H. Schmerber, Beitrag zur Geschichte der Dietzenhofer. Calve'sche Hofbuchhandlung, Prag.

J. Herain und Kamper, Alt-Prag. 80 Aquarelle von W. Jansa. Koci, Prag. Lfg. 1. 4.50

Blätter für Architectur und Kunsthandwerk, Jahrg. 13, Lfg. 75. J. Becker, Berlin.

Al. Schütz, Italienische Architectur-Skizzen. Wasmuth, Berlin.

Inhalt: Die Dresdner Internationale Kunstausstellung. Von E. Zimmermann. — Rom, Bericht über S. Maria Antiqua. — Strassburg, Altrömische Funde; Goerz, Zwei alte Gemälde entdeckt. Budapest, Jos. Engel gestorben. — Dresden, Berling, Direktor des Altertumsmuseum. — Paris, Denkmal für Rosa Bonheur; Florenz, Platte für Savonarola. — Berlin, Denkmalsentwürfe in der Kunstausstellung; Düsseldorf, Wettbewerb Quack & Fischer. — Venedig, Stiftung Giovanelli; Wien, Zwei Gemälde Klinger's geschenkt; Dresden, Ankäufe auf der Ausstellung; Karlsruhe, Kunstverein; Baden-Baden, Badener Salon; Leipzig, Del Vecchio; Heidelberg, Thomaausstellung. — Paris, Versteigerung Voilon; London, Auktion Willis. — Berlin, Landeskunstkommission; Dresden, Gelder für Monumentalplastik. — Berichtigung. — Zur Besprechung eingegangene Bücher. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Og. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstr. 15 und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 29. 20. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ENGLISCHE BAUKUNST

Vor kurzer Zeit noch war der Umfang dessen, was wir von moderner englischer Baukunst wussten, ganz ausserordentlich gering. Man sehe in die Handbücher der Kunstgeschichte, in die Encyklopädien, um sich davon zu unterrichten, was in den deutschen Bibliotheken über diesen Zweig des Wissens aus gedruckten Quellen zusammenzuraffen war. Die grossen Fachzeitschriften brachten zwar eine ungeheure Menge an Stoff, aber es fehlte ganz an einer klärenden Übersicht. Diese mangelte für uns doppelt, da die Engländer sie selbst nicht besitzen. Wir hatten zwar die Erkenntnis, dass jenseits der Nordsee eine eigenartige Kunst sich entwickelt habe, wir hörten hin und wieder von einzelnen Männern, die drüben gewesen waren, dass das Schaffen keineswegs so verworren sei, wie es dem erschien, der nur nach Bruchstücken, nach zufällig ihm vorkommenden Abbildungen urteilte. Vom Kirchenbau hatte uns Otto March in seinem Abschnitte in dem Werke der Vereinigung Berliner Architekten »Die Baukunst des Protestantismus« einen Überblick gegeben, vom Wohnhausbau Robert Dohme eine lesenswerte und anregende Studie geboten, aber mit der Erkenntnis vom Werte und Einfluss der präraffaelitischen Bewegung war es geradezu zu einem Bedürfnis geworden, Einblick in das englische Bauschaffen zu erlangen. Man erkannte deutlich, dass dort zu lernen sei, wie man sich von idealistischer Einseitigkeit zu einer ernsteren, tiefer greifenden Zweckerfüllung, zur künstlerischen Ausgestaltung der thatsächlichen Lebensbedürfnisse durchringen müsse. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren dabei die bei der Weltausstellung zu Chicago gemachten Erfahrungen, die auf dem Umwege über Amerika abermals auf England zurückwiesen. Als ich vor zwölf Jahren Studien über die präraffaelitischen Maler veröffentlichte, und damals — wohl als der Erste in Deutschland — auf deren Einfluss, auf das Gesamtschaffen ihrer Nation hinwies, als ich Ruskin's Anschauungen und Einwirkungen kurz darzustellen versuchte, empfand ich aufs Schmerzlichste, wie sehr diese Unkenntnis des inneren Entwicklungsganges der englischen Baukunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der umfassenden Darstellung des englischen Geisteslebens noch im Wege stehe.

Um so freudiger begrüsste ich die ersten Arbeiten des technischen Attachés an der deutschen Gesandtschaft in London, *Hermann Muthesius*[1]), durch die die Lücke mehr und mehr geschlossen werden sollte. Es fehlt heute noch, nachdem er über den Kirchenbau, über die Baukunst im allgemeinen, über den Kunstunterricht in den Volksschulen, über den Einfluss des häuslichen Kunstbetriebes u. a. mehr geschrieben, noch zur Vervollständigung ein Bericht über die innere Einrichtung des Wohnhauses, den Teil der englischen Kunst, der bisher vielleicht den tiefestgehenden Einfluss auf das deutsche Schaffen ausübte. Auch das Erscheinen dieses Berichtes ist bereits angekündigt worden. Die englische Fachlitteratur kenne ich genug, um zu wissen, dass Muthesius' Arbeit in allen diesen Büchern keine geringe war. Es fehlt den Engländern auch heute noch vollkommen ein Überblick über das nationale Schaffen, wie er uns jetzt geboten ist. Die Bücher unseres Landsmannes verdienen durchaus eine Übersetzung ins Englische und würden die britische Fachlitteratur nicht minder glücklich ergänzen, als die deutsche. Wenn es bei Einrichtung der Ämter des technischen Attachés das Ziel der Reichsregierung war, dahin zu

[1]) *Hermann Muthesius, Die Neuere kirchliche Baukunst in England;* Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Sekten. Grossquart. 176 S. 32 Tafeln und 132 Textabbildungen. Berlin, Wilh. Ernst & Sohn, 1901.

Derselbe, Die englische Baukunst der Gegenwart. Beispiele neuer englischer Profanbauten. Mit Grundrissen, Textabbildungen und erläuterndem Text. Leipzig und Berlin. Cosmos 1901 ff.

Der Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen. Gotha, E. F. Thienemann, 1900.

Derselbe, Der Kunstgewerbliche Dilettantismus in England. Insbesondere das Wirken des Londoner Vereins für häusliche Kunstindustrie. Berlin, Wilh. Ernst & Sohn, 1900.

wirken, dass wir in Deutschland Kenntnis von den Fortschritten und dem Stande des Schaffens anderer Kulturvölker erlangen, und wenn durch solche Kenntnis die Fähigkeit unserer Technik und Kunst wächst, im internationalen Wettbewerb zu bestehen, so hat Muthesius diese Aufgabe in geradezu mustergültiger, im hohen Grade dankenswerter Weise erfüllt.

Für die geschichtliche Entwicklung ergiebt sich nun eine überraschende Klarheit. Jene jungen Männer, die in den vierziger und fünfziger Jahren mit dem altgewordenen Idealismus brechen und statt dessen ein neues, mehr innerlich gefasstes Ziel aufstellten, erkennt man überall als die Sieger. Es waren solche, denen man vor allem vorwarf, dass sie nichts gelernt hatten und dass sie daher ernstlich als Künstler nicht zu betrachten seien. Dilettanten! Der älteste aus dem Kreise der grossen Anreger war der Maler Maddox Brown. Dieser nannte in einem Briefe, den er kurz vor dem Tode an mich schrieb, und zwar in der Absicht an mich schrieb, mein Urteil über englische Kunstentwicklung aufzuklären, — den litterarischen Führer der Schule, den Ästhetiker Ruskin, einen höchst unwissenden Dilettanten. So erschien er jenem Maler, dessen Kunst im Urteile der Ästhetik seiner Zeit wieder für Dilettantismus erklärt wurde.

Brown musste erst sterben, ehe ein Werk seiner Hand in die National-Galerie in London einzog, und die Künstler mussten es dieser aus eigenen Mitteln schenken, ehe der Vorwurf besiegt wurde, dass die Schöpfungen Brown's vor einem zünftigen Meistergericht nicht bestehen könnten.

Der Dilettantismus in diesem Sinne hat auf die Kunst der Wohnung einen tief eingreifenden Einfluss gehabt, das heisst die Befreiung des Urteils vom einseitigen Übergewicht der Fachleute, derer, die wissen, wie Kunst gemacht werden muss und die daher anders gemachte Kunst für Unkunst halten. Es hat die Bewegung darüber keineswegs glattweg zum Siege geführt. An akademischer Langweiligkeit überbieten unsere Ausstellungen keineswegs die der Londoner Akademie, ja — ohne damit meinem Nationalgefühl Abbruch zu thun — wage ich zu behaupten, dass sie oft hierin uns weit überlegen sich zeigen! Aber neben diesem Schaffen besteht doch eine frische Urtümlichkeit und eine Kunst, aus dieser heraus das Lebenskräftige zu schöpfen und an ihm sich zu erfreuen. Die Kunst, wie sie der Maler Burne Jones, W. Morris, und wie sie der Architekt Norman Shaw hervorbrachten, ist von einer entzückenden »Naivetät«. Shaw's Bauten riefen dadurch nicht minder das Entsetzen der stilfesten Gotiker hervor, wie Jones' Bilder das der Erbpächter des raffaelischen Geistes. Diese Naivetät ist vielleicht nicht so sehr Naturkraft, als es im ersten Augenblick erscheint, sie kommt nicht so sehr unmittelbar aus einem kindlich starken Herzen. Sie ist vielmehr planmässig errungen, erkämpft von Männern, die, der Überbildung der Zeit bewusst, sich zur seelischen Einfachheit und Klarheit durcharbeiteten. Sie ist nicht jene unwillkürliche Schlichtheit des Denkens, sondern die Folge der Erkenntnis, dass die Nachahmung der Alten, die Anhäufung aller von ihnen gemachten Kunsterfahrungen auf die nachlebenden Geschlechter diese altklug und damit langweilig mache.

Häuser, wie sie seit den sechziger Jahren Shaw baute, konnten nur in einem Lande von sicheren Lebensformen entstehen. Sie sind Zeugen echter Wohlhabenheit, echter Vornehmheit; die Zeiten grossen Aufschwunges haben ein Bedürfnis ihren Glanz, ihre Macht äusserlich zu kennzeichnen. In Shaw wirkt die eine Zeit festen Besitzes, ruhigen Geniessens und damit die Ermüdung an der repräsentativen Schönheit, der Verzicht auf das Urteil der Menge, auf die Bewunderung der Freunde und Neider. So einfach wie möglich sich zu geben, in Stoff und Ausbildung höchstens dadurch zu überraschen, dass diese bei genauem Hinsehen mehr bieten, als beim ersten Anblick, ist sein Ziel. Ein Gefühl der Gleichgültigkeit gegen fremde Wertschätzung und dabei des Hinwirkens nur auf das eigene Behagen, auf die möglichst schlichte, aber völlig bequeme und kunstgesättigte Darstellung seiner selbst oder des im Wohnhause zu vergegenwärtigenden Bauherrn, spricht aus seiner Kunst.

Auch das englische Kirchenbauwesen, dem Muthesius soeben ein besonderes Werk gewidmet hat, gehört zu den bemerkenswertesten Erscheinungen in der Kunst des verflossenen Jahrhunderts. Ein stark ausgeprägter kirchlicher Sinn, der als Gegengewicht entstand zu der erschreckenden geistigen Leere, mit der die Masse des Volkes aus dem Revolutionszeitalter hervorging, der wachsende Wohlstand und die im Lande herrschende geistige Freiheit haben bewirkt, dass die riesigsten Summen für kirchliche Bauzwecke aufgebracht wurden, dass sich hier ein Schaffenseifer entwickelte, der in der Geschichte des Christentums wohl nirgends überholt wurde. Im Wesentlichen ist es Stilkunst, die zum Bau dieser Kirchen verwendet wurde. Wir wollen nicht vergessen, dass ein gut Teil der Anregung zu dieser von Deutschland kam und dass in der formalen Ausgestaltung der Gotik bei uns wie in England der Franzose Viollet de Duc den Sieg davon trug — oder richtiger, die von ihm vermittelte französische Gotik des 12. und 13. Jahrhunderts. Jedenfalls war man in England wie in Deutschland der Meinung, echte Kirchlichkeit sei nur in den mittelalterlichen Formen zu finden.

Dass die englischen Gotiker höher stehen, als die deutschen, wird man schwerlich behaupten wollen; dass ihre Werke von jenen unserer Architekten sich wesentlich unterscheiden, hat seinen Grund in dem verschiedenen, von der Lithurgie geforderten Bauprogramme und in der Eigenart der nationalen Vorbilder aus dem Mittelalter. So wertvoll es ist, diese Unterschiede genau zu erkennen, so steht doch die Bedeutung einer anderen Kunstart weit höher: der Kirchenbau der Sekten.

Es wirken im Kirchenbau Auffassungen, die den im Wohnhausbau vorherrschenden verwandt sind. Die Kunst, die überraschen, anziehen, auffallen will, steht neben der innerlichen, die zu beruhigen und festzuhalten bestrebt ist. Schon in den Gotteshäusern

der Hochkirche kann man früh die Neigung beobachten, einen grösseren Prozentsatz der aufzuwendenden Bausumme für das Innere der Kirche einzustellen, als dies bei uns der Fall ist. Nur zu oft frisst der Turm, das Streben nach äusserer Pracht, die Wohnlichkeit des Innern auf. Es bleibt nichts übrig, um die Kirche würdig und dabei auch behaglich auszugestalten. Ein paar Glasgemälde und Wandfresken thun es nicht!

Die Sekten haben noch mehr der langweiligen offiziellen Kirchenbauerei in England Einhalt geboten. Sie forderten zunächst gar keine äussere Repräsentation, sondern lediglich praktische Lösungen: Predigtsäle, Gemeinderäume. Sie forderten viel Luft, bequeme Zugänge und bequeme Kirchensitze, einen allseitig sichtbaren Platz für den Prediger, geeignete Aufstellung von Orgel, Sängerchor. Sie verbanden die Kirchen mit Schulen, mit kleineren Vortragsälen, den Gelassen für das Gemeindeamt, und kümmerten sich dabei wenig um die architektonische oder stilistische Form. Erst in den sechziger Jahren entstand ein gewisser künstlerischer Ehrgeiz; vorher war es die Zweckerfüllung, die vor allem den Bauleuten die Hände führte.

Wenn erst einmal eine Kulturgeschichte der mittelalterlichen Kunst geschrieben ist, dann wird man erkennen, dass auch damals die Zweckerfüllung, die Forderung der Liturgie die entscheidende Rolle spielte. Die Reformen eines hl. Bernhard, eines hl. Dominikus, eines hl. Franciskus von Assisi führten dazu, dass der ganze Grundriss der Kirchen umgestaltet wurde. Die Dominikaner- und Franziskanerkirchen sind schlechte, grosse Predigthallen, oder sie waren es wenigstens in den Zeiten der inneren Blüte der beiden Orden. Die Pfarrkirchen der Folgezeit waren geneigt, dem Vorbilde jener Gemeinschaften zu folgen, die so mächtig in die Seelsorge der städtischen Pfarreien eingriffen. Das Auf und Nieder gewisser baulicher Formen ist nur aus der Geschichte der Liturgie verständlich. Aus dem Verständnis der treibenden Gründe für den Formenwechsel aber ergiebt sich erst das Verständnis für den Zweck der Formen selbst. Warum kommen und gehen die Lettner, die Querschiffe, die Emporen und Triforien? Sind da wirklich nur technisch-ästhetische Gründe massgebend gewesen?

Wenn man den Wandel dieser Dinge genauer verfolgt, wird man erkennen, dass die erste Anregung zu neuer Kunst stets auf dem Verzicht auf die alte beruht. Mag dieser Verzicht wie bei den englischen Präraffaeliten aus Übersättigung an angelerntem Stil kommen, oder bei den Reformatoren des Mittelalters aus asketischen Überzeugungen. An den Bruch mit dem Alten, an die Rücksichtslosigkeit gegen den überkommenen Schönheitsbegriff, an die Ablehnung der Tradition knüpft sich überall die Vertiefung und der Fortschritt. So an den Verzicht auf Kunst bei den englischen Sekten. Dieser war die Vorbedingung, dass es möglich würde, mit den traditionellen Kunstformen zu brechen, die Architekten zu zwingen, aus der bequemen Tretmühle idealistischer Wiederbelebung alter Formen herauszutreten, um nun die ganz anders gestalteten Grundformen künstlerisch auszubilden.

Das wiederholte sich im Bau des englischen Kauf- und Wohnhauses. Hatte das wachsende Kunstbedürfnis schon dahin geführt, dass das Kircheninnere reich und wohnlich ausgestattet wurde, so führte das englische Familienleben noch mehr zur eigenartigen Gestaltung des Hauses, zum Durchdenken der Anforderungen des »Comfort« und zu der Erkenntnis, dass kein Stilgesetz und kein Paragraph der Ästhetik haltbar sei, der der vollkommen sachgemässen Benutzung eines Gegenstandes, eines Raumes widerspricht.

Aus Muthesius' Büchern sprechen sehr eindringliche Lehren zu uns. Vor allem die, dass Nachahmen fremder Kunst nie zum Segen führt. Der Fortschritt beruht darauf, dass ein Volk die Aufgaben findet, die das eigene Leben stellt und dass man diesen Forderungen Ausdruck giebt. Lernen können wir daher von den Engländern nicht Formen und nicht Gebräuche, die solche erschufen; wohl aber können wir lernen, die eigenen Gebräuche und Lebensgewohnheiten zu studieren und für diese den Kunstausdruck zu suchen. In diesem Sinne sind auch die Bücher von Muthesius geschrieben. Sie rufen nicht zur Nachahmung, sondern zum Selbstbesinnen auf.

Cornelius Gurlitt.

EIN REMBRANDT IN DER GALERIE DORIA IN ROM

In Oud Holland VIII 3, p. 188 macht Jhr. Dr. J. Six darauf aufmerksam, dass sich in der Galerie Doria ein schon früh im 18. Jahrhundert erwähntes Männerporträt von Rembrandt befindet, das die Forschung bisher übergangen hat, das er selbst 1888 gesehen und als echt erkannt, aber wegen ungünstiger Aufstellung nicht genau untersucht hat. Kürzlich ist die Galerie neu geordnet worden und das Männerporträt oder der Studienkopf von Rembrandt, offenbar derselbe, den Six meint, hat einen gut beleuchteten Platz in Augenhöhe des Beschauers bekommen. Das Bild trägt jetzt die Nr. 296 des neuen Katalogs und den Vermerk: Autore ignoto: Ritratto di pastore und zeigt das lebensgrosse Brustbild eines bärtigen Mannes fast in Vorderansicht nach rechts blickend, mit einem Lammfell über der linken Schulter. Das Bild ist stark gedunkelt und vermutlich einmal ungeschickt gereinigt, so dass nach den Rändern zu eine dicke Kruste von altem Firnis sich angehäuft hat. Aber es ist eins von den Bildern, bei denen man das Gefühl hat: es schliesst ein Mirakel ein, es will uns viel erzählen. Je länger man es betrachtet, desto mehr fasziniert es und offenbart seine hervorragende Qualität und Kraft in der Charakteristik und technischen Ausführung. Das mächtige, tieferntste Männerantlitz, etwas ähnlich dem Mathaeus im Louvre, ist in seinen Formen, mit den starken Backenknochen, nordisch-bäurisch, aber durch wunderbar sprechende Augen durchgeistigt. Die Farben sind tiefbraun mit einem Stich in das Bläulichgrüne, das Fleisch nicht mit Farbenklexen, sondern glatt verschmolzen gemalt. Farbe und Charakteristik lassen beim ersten Blick an Rembrandt denken und auch ohne die Signatur rechts unten: Rembrandt fec. 1645, die Dr. Ulr. Thieme bei unserem gemeinsamen Besuche im März zuerst bemerkte, wird kaum ein Zweifel an Rembrandt's Autorschaft bleiben. — Erst nachträglich ist mir Dr. Six' Artikel zu Gesicht gekommen,

und ich gebe diese Wiedererkennung des Rembrandt'schen Bildes gleichsam als Antwort und zugleich als einen weiteren Schritt, dem vortrefflichen Werke die ihm gebührende Beachtung zuzuwenden. *Becker.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Über die bei Boscoreale *aufgedeckte Villa* ist jetzt eine 90 Seiten umfassende mit 11 lithographischen und phototypischen Tafeln und mit Illustrationen im Text ausgestattete Beschreibung aus der Feder des Prof. Bernabei erschienen. Von der Grösse der Anlage, als deren Besitzer im Unglücksjahr 79 P. Fannius Sinistor ermittelt ist, geben die Massverhältnisse des Peristyls einen Begriff: seine Seitenwände messen mehr als 23 m. Von den Fresken befanden sich Architekturbilder mit lebensgrossen Figuren im Triclinium, die interessantesten jedoch in den Schlafräumen: nach Bernabei's Ansicht stellen sie Gegenden der Unterwelt und Scenen aus dem Elysium dar, und sollten zu heiteren und ruhigen Träumen anregen und so einen Vorgeschmack des Glückes im jenseitigen Leben geben.

BÜCHERSCHAU

J. Neuwirth, Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens III. Veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen. Mit 34 Tafeln und 13 Abbildungen im Text. Prag 1898. J. G. Calve'sche K. und K. Hof- und Universitätsbuchhandlung (Josef Koch). 92 Seiten Text. gr. Fol. In Mappe M. 75.—

J. Neuwirth, Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Im Auftrage des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen herausgegeben. Prag, Calve'sche Buchhandlung, 1897. 29 Lichtdrucktafeln und 28 Seiten Text. In Mappe M. 25.—

Aus dem von Jahr zu Jahr immer unübersehbarer anschwellenden Strome von Denkmäler-Veröffentlichungen ragen die beiden hier zu besprechenden Arbeiten bedeutsam hervor und verdienen, obwohl sie nicht mehr allerneuesten Datums sind, eine eingehende Würdigung. Nur durch eine Verkettung verschiedener Hindernisse hat sich ihre Anzeige in diesem Blatte so unliebsam verzögert.

Gute Publikationen mittelalterlicher Wandmalereien haben wir, im ganzen genommen, noch immer recht wenige. Es ist eine saure und undankbare Arbeit. Um so mehr verdient die Sorgfalt und Umsicht Anerkennung, mit welcher Neuwirth uns hier eines der bedeutendsten Denkmäler mittelalterlicher Wandmalerei diesseits der Alpen zugänglich gemacht hat. Die grosse *Biblia pauperum*, die in mehr als hundert zum Teil sehr umfangreichen Bildern in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an die Wände des Klosterkreuzganges zu Emaus in Prag gemalt worden ist und sich, wenn auch vielfach beschädigt und mehrmals übermalt, bis auf unsere Tage in leidlicher Vollständigkeit erhalten hat, ist schon seit langem von der kunstgeschichtlichen Forschung beachtet worden (Schnaase, Anton Springer, Woltmann). Stilgeschichtlich wie inhaltlich sind diese alten Fresken gleich interessant. Jetzt liegen sie uns in klaren, zum Teil farbigen Reproduktionen auf 29 grossen Lichtdrucktafeln vor, wozu noch 4 Tafeln mit Nachbildungen von Miniaturen aus gleichzeitigen böhmischen Handschriften, eine vorzügliche farbige Reproduktion eines Tafelbildes im Kloster Emaus und 13 Textbilder kommen. Der 92 grosse Folioseiten umfassende Text enthält, wie man das bei Neuwirth's Arbeiten gewohnt ist, eine sehr eingehende und sorgfältige Darstellung der in Betracht kommenden Gesichtspunkte: 1. Die Geschichte des Emausklosters und seiner Wandgemälde, 2. deren Beschreibung, 3. eine Schilderung der Darstellungsgedanken und Quellen dieser Wandgemälde mit ausführlicher Untersuchung der Beziehungen zu gleichzeitigen oder gleichartigen Schöpfungen böhmischer Meister, 4. eine Scheidung der Anteile der verschiedenen hier thätig gewesenen Meister und eine Untersuchung über ihre mutmassliche Herkunft.

Der reiche Inhalt ist mit diesen Titelangaben nur annähernd umschrieben. Um so mehr bedauert man das Fehlen eines Registers, das ein schnelles Zurechtfinden in den mannigfachen Einzelheiten ermöglichte. Der Text ist ohnehin infolge zu breiten Zeilensatzes schwer zu überschauen. Auch ein Verzeichnis der Tafeln mit Angabe des Inhaltes der Darstellungen wird schmerzlich vermisst. —

Nicht 1343, wie man bisher auf Grund der wenig zuverlässigen Inschrift in einer Ecke des Kreuzganges annahm, sondern wahrscheinlich erst kurz nach 1350 ist die Ausmalung des Kreuzganges begonnen und etwa 1372 beendigt worden. Für die Auswahl der Scenen, — meist steht in jedem Bogenfelde eine Scene aus dem neuen Testamente zwei typologischen Scenen aus dem alten Testamente gegenüber oder umgekehrt, — ist die Armenbibel vorbildlich gewesen, in noch stärkerem Grade der Heilsspiegel. Daneben sind auch Einflüsse der ›*Concordantia veteris et novi Testamenti*‹ unverkennbar. Mannigfache Zerstörungen und viermalige Übermalungen im Laufe der Jahrhunderte, von denen namentlich die letzte aus dem Jahre 1632 recht nachdrücklich und umfangreich gewesen ist, haben einen grossen Teil der Scenen teils bis zur Unkenntlichkeit verwischt, teils wesentlich in ihrer künstlerischen Erscheinung alteriert. Die ursprünglichen Kompositionslinien aber haben sich doch bei den allermeisten Bildern durch alle Übermalungen hindurch leidlich erhalten und bei einer kleinen Auswahl von Scenen tritt uns die Formen- und Farbensprache des 14. Jahrhunderts noch ganz überzeugend entgegen.

Es ist eine interessante Übergangskunst, die sich uns hier allenthalben darbietet, einesteils ein Haften an traditionellen Kompositionsgedanken, ein Schalten mit formelhaften Ausdrucksmitteln, andererseits ein Suchen und Ringen nach neuen Ausdrucksformen, eine bewusste Abkehr vom Herkömmlichen und vereinzelte Züge selbständiger Naturbeobachtung. Stellenweise erhebt sich die künstlerische Sprache zu monumentaler Grossartigkeit. Schon diese Ungleichheit in der künstlerischen Höhe der einzelnen Scenen führt mit Bestimmtheit darauf, verschiedene Meister als Urheber des ausgedehnten Freskenschmuckes anzunehmen. Neuwirth hat denn auch vier verschiedene Hände festzustellen vermocht, die hier teils gleichzeitig, teils rasch nacheinander thätig gewesen sein müssen. Gemeinsam ist ihnen allen eine tiefgehende Beeinflussung durch die gleichzeitige italienische Kunstweise. Der Geist Giotto's klingt vernehmlich herein in die Hallen des nordischen Slawenklosters in der Prager Vorstadt. Die Heranziehung ausländischer, besonders italienischer Künstler durch Karl IV., mit dessen Person auch die Emauser Wandbilder in Beziehung stehen, ist ja allbekannt und der italienische Einfluss damit genügend erklärt. Deswegen brauchen die ausführenden Künstler in Emaus noch nicht geborene Italiener gewesen zu sein. Sie stehen etwa auf der Stufe des italienisierenden Meisters der Karlsteiner Kreuzkapelle. Wie bei jenem, so verbinden sich auch hier im Kreuzgange zu Emaus ›Anschauungen der italienischen Kunst mit jenen der aus Böhmen selbst stammenden Meister, welche offenen Blickes für das Schaffen der Fremden und ihre Überlegenheit, keineswegs

ganz in Nachahmung aufgingen, sondern mit Wahrung ihrer Selbständigkeit bei Mit- und Nachwelt ihre besondere Geltung zu behaupten wussten«. (S. 91.) Dadurch gewinnt dieser monumentale Freskenschmuck noch besonderes Interesse. Als eines der bedeutendsten und für das böhmische Kunstleben unter Karl IV. charakteristischsten Denkmäler wird der Bilderschmuck des Emauskreuzganges von nun an eine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte des späten Mittelalters behaupten. —

Noch wertvoller in mancher Beziehung ist die zweite Veröffentlichung des Verfassers, dem wir schon so viele umfangreiche Publikationen mittelalterlicher böhmischer Kunstdenkmäler verdanken. Es handelt sich um das Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers, das aus dem Besitze Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg-Bevern (1636—1687) ins Braunschweiger Museum gelangt ist und dort als ein Schatz von besonderem Werte gehütet wird. Leider sind von den ursprünglich 44 Blättern des Buches nur noch 31 darin enthalten. Sie führen uns flott mit der Feder gezeichnete Gestalten von Heiligen, von thronenden Herrschern und Herrscherinnen und endlich zahlreiche Liebesscenen vor. Nicht um Entwürfe handelt es sich augenscheinlich die der Zeichner etwa für eigene Schöpfungen hier niedergelegt hat, — wenigstens kann diese Möglichkeit nur für einige wenige Gestalten aufrecht erhalten werden —, sondern um Kopien nach schon vorhandenen Werken der Malerei und zum Teil wohl auch der Plastik. Eine Identifizierung mit erhaltenen Kunstwerken ist allerdings bis jetzt noch nicht möglich gewesen. Mancherlei Verbindungsfäden weisen nach Böhmen hin, so dass Neuwirth wohl mit Recht in diesem Skizzenbuche die Arbeit eines in Böhmen thätig gewesenen Meisters erblicken durfte. Die Nachbildungen thronender Herrschergestalten erinnern an die des verlorenen und nur in späteren Kopien erhaltenen luxemburgischen Stammbaumes aus Karlstein, den Neuwirth im Jahre 1897 herausgegeben hat. Die Tracht und mancherlei in der Auswahl der Darstellungen weist in die erste Hälfte der Regierungszeit König Wenzel's, also in die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat dann eine plumpe Hand auf einer grossen Zahl von Blättern willkürliche Änderungen angebracht, hat die Tracht modernisiert und vor allem eine Reihe obscöner Bezüge in die Scenen hineingetragen, wohl um dadurch das Skizzenbuch leichter und höher verkäuflich zu machen.

Bei der grossen Seltenheit von erhaltenen Handzeichnungen und vollends zusammenhängenden Skizzenbüchern mittelalterlicher Meister gewinnt dies Braunschweiger Skizzenbuch eine ganz hervorragende Bedeutung, nicht sowohl in stilgeschichtlicher Hinsicht, denn sein Meister ragte kaum über den Durchschnitt hervor, als vielmehr durch die Art des künstlerischen Arbeitens und die Auswahl der Darstellungen. Aus dieser können wir zunächst entnehmen, dass die häufigsten Aufträge für den Meister gewesen sein müssen: Heiligenbilder und Passionsscenen, Minnescenen und Herrscherbilder. Namentlich für Kreuzgruppen und Ölbergscenen sind die Vorzeichnungen zahlreich. Die Gestalt des in Gethsemane im Gebete ringenden Christus hat den Künstler so intensiv beschäftigt, wie hundert Jahre später einen Dürer. Es ist ja auch die Zeit, in der fast jede Stadt ihren grossen plastischen »Ölberg« besitzen wollte, wie deren noch heute eine ganze Reihe, namentlich in süddeutschen Städten und Flecken, erhalten sind, — die Zeit, in der überhaupt die Passion immer mehr in den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung tritt.

Häufig kommt auch der Apostel Johannes unter den Gestalten des Braunschweiger Skizzenbuches vor, in den verschiedensten Stellungen und Zusammenhängen, meist aber unter dem Kreuze stehend gedacht. Für den grossen Modeheiligen der Zeit, den Riesen Christophorus, finden sich drei verschiedene Vorbilder aufgezeichnet.

Demnächst nehmen die Minnescenen den breitesten Raum ein, Darstellungen von Liebespaaren oder auch von drei durch den gewaltigen Eros zu einander in Beziehung gesetzten Personen in den allerverschiedensten Stadien der Unterhaltung, Werbung, Umarmung.

Das eigentlich Reizvolle ist nun, von Fall zu Fall zu beobachten, was dem Künstler an seinen Vorbildern als das Charakteristische, d. h. als das für seine Zwecke speziell Wertvolle erschien. Kompositionelle Gedanken waren es nicht. Denn eine grosse Anzahl der Gestalten sind völlig isoliert gegeben. Und auch wo zwei oder mehr Personen zu einander in Beziehung gesetzt sind, handelt es sich nicht um abgerundete Scenen, sondern lediglich um die einzelnen Gestalten. Alles Beiwerk, Fussboden, Thronsessel, Stühle etc. wird weggelassen, so dass die Gestalten oft in ganz unmöglichen Stellungen in der Luft zu schweben scheinen.

In erster Linie interessieren unsern Zeichner an den Vorbildern, die er mit fleissigem Stifte in sein Buch notiert, die Bewegungsmotive. Namentlich die Figuren des Christophorus und die im Ölgarten schlafenden Jünger sind dafür charakteristisch. Bei den in lebhafter Unterhaltung begriffenen Liebespaaren tritt dann noch die höchst ausdrucksvolle Gebärdensprache hinzu. Sie ist so scharf accentuiert, dass sich der Gesprächsstoff aufs deutlichste erraten lässt. Bei ruhigen Scenen oder stillstehenden Einzelpersonen ist es die wirkungsvolle Anordnung der Faltenzüge der Gewandung, die sich der Zeichner sorgfältig vermerkt. Hand in Hand damit geht die treue und umständliche Wiedergabe des Kostüms, — wodurch das Skizzenbuch auch nach dieser Richtung hin besonderen Wert erhält. Endlich fesselt den Zeichner, aber doch erst in dritter Linie, der Gesichtsausdruck. Die grosse Ungleichheit in dieser Beziehung, — neben seelisch ausserordentlich fein durchgearbeiteten Köpfen stehen unvermittelt geradezu rohe Machwerke mit flüchtigster Umschreibung, — erklärt sich wohl am einfachsten aus der Verschiedenheit der Vorbilder, die der Zeichner zur Verfügung hatte. Er scheint sich in jedem einzelnen Falle ziemlich eng an sein Vorbild gehalten zu haben, denn nur so ist die grosse Verschiedenheit auch im ganzen Aufbau der Gestalten, in Grösse und Form der Hände und Füsse, in der Bildung des Gesichtes und der Wiedergabe seiner Einzelheiten zu erklären.

Schade, dass es uns nicht vergönnt ist, nun zu vergleichen, in welcher Weise der Maler diese mannigfachen Vorlagen in eigenen Schöpfungen selbständig verwertet hat. Dann erst würde sich ein endgültiges Urteil über seine künstlerische Befähigung fällen lassen. Aber auch so bleibt dies Skizzenbuch ein in seiner Art unschätzbares Dokument des Kunstbetriebes im ausgehenden Mittelalter, besonders charakteristisch für das naive Weiterverarbeiten von einmal gefundenen Formen. Durch sorgfältige Abwägung der künstlerischen und kulturgeschichtlichen Beziehungen gelangt der Herausgeber zu dem Schlusse, der Meister des Braunschweiger Skizzenbuches möge, — von Herkunft vielleicht ein Schwabe —, in den Jahren zwischen 1380 bis etwa 1400 auf böhmischem Boden sein Skizzenbuch mit den Zeichnungen gefüllt haben, die nun in ausgezeichneten Lichtdrucken uns vorliegen. Dem Vereine für Geschichte der Deutschen in Böhmen, in dessen Auftrage die Herausgabe erfolgte, gebührt unser wärmster Dank, nicht minder wie dem fleissigen Herausgeber.

Paul Weber.

NEKROLOGE

Rom. Hier starb am 2. Juni der Maler Professor *Gustav Adolf Müller (Koburg)*, ein Bruder Eduard Müller's, des Schöpfers der in der Nationalgalerie zu Berlin bewahrten Gruppe Prometheus und die Okeaniden. G. A. Müller, von dessen Bildern einzelne, wie »Mädchen aus Procida«, »Die glückliche Amme« und »Erinnerungen aus der Villa Borghese« durch Reproduktionen sehr bekannt wurden, stand im 73. Lebensjahre. ∞

Basel. In Rieken bei Basel starb am 1. Juni der Maler *Hans Sandreuter*, Schüler und Freund Böcklin's. ∞

WETTBEWERBE

Danzig. Im *Wettbewerb um das hiesige Kriegerdenkmal* erhielt Professor Christian Behrens den I. Preis (1500 M.), Bildhauer R. König-Dresden den II. Preis (1000 M.). Ausserdem ist Professor Behrens zur Einlieferung eines genau durchgeführten 3 m hohen Entwurfes aufgefordet worden. Falls ihm darauf die Ausführung des Denkmals nicht übertragen werden sollte, wird er eine Entschädigung von 5000 Mark erhalten. -r-

VEREINE

Berlin. In der letzten Sitzung, welche die *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* (am 31. Mai) vor dem Sommer abhielt, sprach Herr Prof. A. G. Meyer über »Donatello's Technik und Arbeitsweise«. Da alle Plastik bildnerische Stoffgestaltung ist, so gilt von ihr besonders Goethe's Wort, dass Kunst auf Handwerk ruht. Um Donatello's persönliche Arbeitsweise beurteilen zu können, muss man zugleich die besonderen sozialen Umstände seines Wirkens berücksichtigen. Hängt doch seine Technik aufs engste mit dem allgemeinen technischen Können seiner Zeit zusammen. Donatellos künstlerische Thätigkeit entfaltet sich in allen Richtungen plastischen Schaffens, von dem durchgebildeten Einzelwerk angefangen, durch die Denkmal- und dekorative Plastik, die den breitesten Raum darin einnimmt, hindurch bis herab zum Kunsthandwerk. So stellt sie einen Grossbetrieb dar, der notwendigerweise zur Arbeitsteilung führen musste. Und diese, schon im Altertum geübt, nimmt in Italien im 15. Jahrhundert eigenartige Formen an. Sie findet teils in der Form der Doppelfirma, wie sie Donatello vor allem mit Michelozzo ein Jahrzehnt (1426–35) lang verbindet, teils in einer Art Atelierbildung statt, für die seine Thätigkeit in Padua 1447–49 an der Spitze von 15–20 zum Teil fast gleichberechtigten Gehilfen (Compagni) das bestbekannte Beispiel bietet. Meist, aber nicht durchgängig waren die »compagni« wohl ehemalige Schüler, so z. B. in Padua. Es gilt daher, den Anteil solcher Gehilfenarbeit aus dem Werk des Meisters auszuscheiden. Bei diesen Bemühungen erscheint es besonders auffallend, dass der Künstler sich die Mitarbeiterschaft ganz handwerksmässiger Kräfte gefallen lassen musste. Aber die Arbeitsteilung setzt sich auch in der eignen Arbeit des Meisters fort. Seine Entwürfe scheint Donatello, wie es wohl meist im 15. Jahrhundert geschah, nur im kleinen Modell durchgeführt zu haben. Das Hilfsmodell, das zwischen diesem und dem (von Cellini geforderten) grossen Modell steht, nach welchem punktiert wird, war selbst dem 16. Jahrhundert noch unbekannt. Die beste Anschauung von einem solchen ersten Modell Donatello's vermittelt uns der Bronzenachguss des Berliner Museums nach dem Modell der Davidstatue im Bargello, der trotz einer im einzelnen noch mangelnden Durchbildung durch seine Frische diesem unvollendeten —, übrigens kaum eigenhändigen, — Werk bedeutend überlegen ist.

Donatello beherrscht alle Materialien, zeitweise (bis um 1430) den Marmor, im allgemeinen jedoch die formgetreuere Bronze bevorzugend. Doch gehört er zu den Bildhauern, die keine eigentliche Materialstilistik treiben. Die technischen Voraussetzungen seiner Arbeit in Stein decken sich mit dem allgemeinen Verfahren des Quattrocento, dessen Steintechnik von derjenigen der Gegenwart sowie andrerseits der Antike nicht durch die Beschaffenheit der Werkzeuge, sondern nur durch energischeren oder sparsameren Gebrauch des einen oder anderen derselben abwich. Der Grad der dadurch erreichten Vollendung bei Donatello ist stets vom Zweck und Standort jedes Werkes bedingt. So zeigen die Johannesstatue der Casa Martelli und das auf Nahsicht berechnete Johannesrelief des Bargello in ihrer unübertrefflichen Vollendung den grössten Gegensatz zu einer rein dekorativen Figur wie dem Schildhalter der Casa Martelli. Vergleicht man nun die lebendige Wiedergabe des Felles an der erstgenannten Statue mit der Behandlung desselben Teiles am Johannes des Bargello, so ist die Vergröberung hier sicher auf Rechnung einer Gehilfenhand zu setzen. Andrerseits beweist die meisterhafte Modellierung des einen Fusses derselben Gestalt, dass Donatello auch an dieser Figur selbst mitgearbeitet haben muss. Ein anderes interessantes Beispiel solcher Gehilfenarbeit bietet die Behandlung der rechten Maske am Tabernakel, in dem später Verrochio's Thomasgruppe aufgestellt wurde.

Der Vortragende erörterte weiter Donatello's eigenhändige Formenbehandlung in Marmor an einer Reihe zu diesem Zwecke in übergrossem Massstabe aufgenommener Köpfe. Donatello beginnt am Marmor-David mit klassizistischen, zugleich jedoch zum Teil sehr detaillierten Formen (Kopf des Goliath). Die goldene Mitte zwischen dekorativer Wirkung und auf Nahsicht berechneter Vollendung hält der Georg ein, während an ihm die Rüstung sogar mit Hilfe von Politur vollendet, das Haar hingegen wieder nur, so weit es sichtbar war, durchstilisiert ist. Der grosse Stil beginnt mit dem Marcus und steigert sich an den Campanilestatuen (vielleicht unter dem technischen Einfluss Rosso's, der beim Abraham deutlich hervortritt) bis zur grosszügigen Behandlung des Zuccone und Jeremias. Der sogenannte Poggio verrät daneben eine malerische Formauffassung.

Über die Bronzetechnik des 15. Jahrhunderts steht fest, dass ausser dem Vollguss der Hohlguss sowohl nach dem à cire perdue genannten Verfahren wie auch mit Hilfe der Negativform geübt wurde, doch sprechen alle Umstände dagegen, dass Donatello selbst die Güsse für die grossen Aufträge in Padua oder für S. Lorenzo ausgeführt hat. Aber auch an den technisch vollendeten Güssen wie dem David Medici u. a. war Donatello wohl unbeteiligt. Ob die Ateliergüsse wie die Berliner Davidstatuette oder die Gonzagabüste (ebenda) unter seiner eignen Leitung gemacht wurden, ist unwesentlich gegenüber der Frage, in welchem Material er die Modelle ausführte und wie weit seine Modellierung dem Guss entgegenkam. Für die Kleinkunst der Plaketten scheint Wachs von ihm benutzt worden zu sein, und die stilistische Vergleichung scheint das auch für kleinplastische Arbeiten zu erweisen. Grössere Güsse dagegen sind zweifellos nach dem Thonmodell hergestellt worden, wie z. B. der Johannes in Siena. Donatello's Ciselierung ist wieder je nach der Bestimmung des Kunstwerks bald eine sehr eingehende, so vor allem bei den Reliefbildern in Padua oder dem Tanz der Salome in Siena, — bald eine zurückhaltende, wie z. B. am hochstehenden heiligen Ludwig oder den nur von der Gusshaut befreiten Thüren von S. Lorenzo, deren Oberfläche dagegen nicht geglättet

ist. Dasselbe lehrt die Vergleichung der Köpfe. Der David Medici zeigt eine scharfe Messerschälung, die Haare aber sind an ihm in wohlberechnetem Gegensatz rauh gelassen. Einen undurchziselierten Rohguss stellt die Berliner Gonzagabüste dar. Wenn auch hier Gehilfenarbeit in Frage kommt, so unterlag doch alles schliesslich der Genehmigung des Meisters.

Ein anderer Lieblingsstoff Donatello's, die Terrakotta (bezw. ihr Surrogat, der Stuck) wurde in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entweder rot belassen, oder sie erhielt bald eine naturalistische, bald eine konventionelle Färbung (wie in den Robbiaarbeiten). Donatello wandte nur die erstere bei seinen Büsten und Köpfen wie dem Niccolò da Uzzano und dem Berliner Giovannino an (beim letzteren an den Brauen sogar ohne Vormodellierung). Auch seine Madonnen waren, soweit sie als vollendete Arbeiten anzusehen sind, reich bemalt und vergoldet. In dekorativen Thonarbeiten verfuhr D. auch sehr skizzenhaft, wie der Kopf des Evangelisten Johannes in S. Lorenzo lehrt, bei dem freilich wieder die Farbe viel zur Wirkung beitrug. Die wenigen Holzskulpturen des Meisters zeigen ausgesprochene Materialstilistik, die hier unerlässlich ist, und waren ebenfalls ganz auf Bemalung berechnet, so z. B. der Crocifisso contadino, der einen Kreideüberzug und Farbe hat (die spätere Magdalena ist überstrichen). Somit bestätigt sich durchaus das Lob, das dem Meister wegen seiner vielseitigen und wohlberechneten Formenbehandlung schon von den Zeitgenossen gespendet wurde. *O. W.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Weimar. Hier wurde am 30. Mai *die Gemälde-Ehrensammlung* feierlichst eröffnet, die dem Grossherzog Karl Alexander zu seinem 80. Geburtstag von ehemaligen Lehrern und Schülern der Kunstschule geschenkt wurde. 128 Künstler, darunter Böcklin und Lenbach, haben eigene Werke beigesteuert. -r-

Breslau. Eine *zweite Ausstellung schlesischen Kunstgewerbes* veranstaltet das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in der Zeit vom 28. November 1901 bis 5. Januar 1902. Wie bei der ersten Ausstellung, die anlässlich der Eröffnung des Museums im Jahre 1899 stattfand, wird bei der bevorstehenden nur auf Arbeiten reflektiert, die einen künstlerisch individuellen Charakter an sich tragen und in Ausführung wie Geschmack die übliche Marktware überragen. Alle müssen zudem schlesischer Herkunft, d. h. in der Provinz Schlesien ausgeführt sein. Über die genaue Einhaltung dieser Bestimmungen wird eine Aufnahme-Jury wachen, der ausser den beiden Direktoren des Museums folgende Herren angehören: Bildhauer Professor Chr. Behrens, Architekt K. Grosser, R. Heyer, Direktor der städtischen Handwerkerschulen, Professor H. Kühn, Direktor der Königl. Kunst- und Kunstgewerbeschule, Regierungsbaumeister H. Pölzig, Lehrer an der Königl. Kunst- und Kunstgewerbeschule, Baurat R. Plüddemann, Malermeister R. Rumsch, Vorsitzender des Kunstgewerbevereins. Platz, Beaufsichtigung, sowie alle in seinem Besitz befindlichen Ausstellungsbehelfe (Vitrinen, Tische u. s. w.), stellt das Museum unentgeltlich zur Verfügung. Die Kosten des Transportes und, wenn eine solche gewünscht wird, die Feuerversicherung hat der Aussteller zu tragen. Verkaufsvermittelungen übernimmt das Museum mit Abzug von 5 Proz., die teilweise zur Deckung der Ausstellungskosten dienen sollen. Die Ausstellungsgegenstände müssen bis 15. November im Museum abgeliefert sein. Wegen Anfragen jeder Art kann man sich an die »Direktion des Kunstgewerbe-Museums«, Graupenstrasse, wenden. -r-

VOM KUNSTMARKT

Amsterdam. Bei einer durch Roos & Co. geleiteten *Versteigerung* von Bildern aus den Sammlungen von Poortman, Waldorp und Uyterdijk wurden u. a. folgende Preise erzielt: Bosboom, Kirche in Trier 4600 fl., derselbe, Kirche in Delft 2125 fl., Bougereau, Strickende Frau 3750 fl. und 3 Gemälde von Jozef Israels, »Kinder der See«, »Jugend und Alter« und »Alter Mann« 3000, bezw. 2050 und 625 fl. ∞

Stuttgart. Bei der am 20. Mai und den folgenden Tagen von der Kunsthandlung von H. G. Gutekunst abgehaltenen Versteigerung der Doubletten des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstichkabinetts wurden u. a. folgende Preise erzielt: Nr. 90 Barthel Beham, Kaiser Karl V. 370 M.; 177 Ferdinand Bol, Brustbild eines Greises 850 M.; 229 Burgkmair, Maria mit dem Kinde 530 M.; 231 Burgkmair, Die Truchsessen von Waldburg, 40 kolorierte Holzschnitte 2450 M.; 394 Dürer, Das Porträt von Melanchton 305 M.; 431 Dürer, Die heil. Familie mit den Hasen, Holzschnitt 210 M.; 439 Dürer, Die Marter der heil. Katharina, Holzschnitt 320 M.; 459 Dürer, Der heil. Sebald, Holzschnitt 530 M.; 463 Dürer, Titeleinfassung, P. 266 (einer der seltensten Holzschnitte des Meisters) 1185 M.; 610 Debucourt, Promenade du Jardin du Palais Royal, Farbstich 1010 M.; 613 Descourtis, Foire de Village und Noce de Village, Farbstiche 680 M.; 649 Lasinio, Das Porträt von Dagoty, Farbdruck 1090 M.; 651 Prinz Ruprecht von der Pfalz, Der Henker mit dem Haupte Johannis des Täufers 6300 M.; 659 Bickart, Kopf eines alten Mannes 730 M.; 828 Hollar, Die Börse zu London 255 M.; 1062 Livens, Ephraim Bonus 310 M.; 1065 Lutma, sein eigenes Porträt 400 M.; 1110 Matsys, Heinrich VIII. von England 410 M.; 1108 Israel van Meckenem, Der Orgelspieler 760 M.; 1161 Niello, Der heil. Hieronymus in der Wüste 1050 M.; 1162 Niello, Allegorie auf die Einigkeit 1670 M.; 1229 Ostade, Der Tanz im Wirtshaus 405 M.; 1345 Raimondi, Das Porträt des Aretin 3050 M.; 1405 Rembrandt, Die Frau am Ofen, 2. Zustand 2010 M.; 1406 Rembrandt, Die Landschaft mit dem Jäger 600 M.; 1407 Rembrandt, Die Landschaft mit der Schafherde 505 M.; 1409 Rembrandt, Junger Mann mit Kette und Kreuz 480 M.; 1449 Dickinson, Kaiserin Katharina II von Russland 405 M.; 1495 Ludwig Schongauer, Ein Igel 310 M.; 1641 Visscher, Hellius de Bouma 1200 M.

Frankfurt a. M. Am 6. Mai wurde durch die Kunsthandlung von Prestel *der Kunstnachlass Franz Jügel's versteigert.* Es wurden u. a. folgende Preise bezahlt: Carl Spitzweg, Türkischer Bazar 1317 M.; Hugo Kauffmann, Einkehr auf der Alm 1270 M.; A. Calame, Wetterhorn 1165 M.; Anton Burger, Partie vom Friedensweg in Cronberg 798 M.; desselben Jagdgesellschaft vor dem Aufbruch 730 M.; Dielmann, Oberhessischer Bauernhof 1160 M.; W. A. Beer, Heuernte in Dorogobusch und Winterjahrmarkt in Jelna 1606 M. §

VERMISCHTES

Karlsruhe. Der Münsterbau-Verein zu Freiburg i. Br. hat den dankenswerten Beschluss gefasst, die stattliche Summe von 50000 M. ausschliesslich zu Ankäufen aus der *Jubiläum-Kunstausstellung* zu verwenden. Es sind also abgesehen von den zu erwartenden Privatankäufen und den Erwerbungen für die Lotterie — mit der von der Grossh. Regierung für Staatserwerbungen in Aussicht genommenen Summe jetzt schon 150000 M. für Ankäufe im voraus gesichert.

Inhalt: Englische Baukunst. Von Cornelius Gurlitt. — Ein Rembrandt in der Galerie Doria in Rom. — Villa in Boscoreale. — Zwei neue Bücher von Jos. Neuwirth. — Rom, O. A. Müller †; Basel, H. Sandreuter †. — Danzig, Wettbewerb um Kriegerdenkmal. — Berlin, Kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Weimar, Gemälde-Ehrensammlung; Breslau, zweite Ausstellung schlesischen Kunstgewerbes. — Auktionen bei Roos, Gutekunst und Jügel. — Karlsruhe, Mittel für Ankäufe auf der Jubiläums-Kunstausstellung. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, *G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstr. 15 und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 30. 27. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (31) der Kunstchronik erscheint am 18. Juli.

DIE AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE

VON ERNST POLACZEK-STRASSBURG

Plakate haben insgemein den Zweck, aufmerksam zu machen, anzulocken. Was jedoch von den Darmstädter Künstlern für ihre Ausstellung, für das »Dokument deutscher Kunst«, wie sie sie seltsam genug nennen, an Plakaten gezeichnet worden ist, dient offenbar anderen Absichten. Sie locken nicht an, sondern sie schrecken ab; sie bereiten nicht auf eine Darbietung von Kunstwerken, sondern auf Bizarrerieen schlimmster Art vor, und es ist ein Glück, dass dergleichen Erwartungen von der Ausstellung selbst in der Hauptsache enttäuscht werden.

Freilich, des Ungewöhnlichen bietet das Darmstädter Dokument eine Menge. Ungewöhnlich ist seine Entstehung, ungewöhnlich sind die Mittel und ungewöhnlich auch die Zwecke der Veranstaltung. Sieben Künstler verschiedenster Herkunft — irren wir nicht, so ist nur ein einziges Landeskind unter ihnen — haben sich auf den Ruf des Grossherzogs zu freiem Schaffen in der hessischen Hauptstadt, auf einem künstlerisch bisher gewiss nicht übermässig produktiven Boden, vereinigt. Es handelt sich also um eine Kolonie im eigentlichsten Sinne des Wortes. Wahrlich, der Gedanke ist schön, und die Erinnerung an altitalienische Fürstenhöfe taucht sofort auf. Aber der Vergleich ist doch nur teilweise zutreffend, und auch München und König Ludwig I. bieten keine vollständige Analogie. In Darmstadt ist das Verhältnis der Künstler zu dem Fürsten ein vollkommen freies, es handelt sich auch keineswegs um Kunst mit patriotisch-dynastischen Nebenabsichten, und die erste Aufgabe, die sich die Kolonie als solche stellte, ist vollkommen modern, zu keiner anderen Zeit denkbar: Jeder der sieben Künstler sollte sich — dieser Gedanke ist offenbar unter dem Einflusse des seit wenigen Jahren so intensiv gewordenen Interesses an der »Nutzkunst« entstanden — nach seinem persönlichen Geschmacke und nach seinen persönlichen Bedürfnissen ein Heim erbauen und bis ins letzte Detail künstlerisch durchbilden. Der Wiener *Josef Olbrich*, ein Schüler Otto Wagner's, übernahm, als der einzige Architekt unter den Sieben, die räumliche Anordnung des Ganzen auf der Mathildenhöhe, einem prächtigen Parke mit uraltem Baumbestand; ihm fiel auch sonst der architektonische Teil der Aufgabe zu, und so erklärt es sich leicht, dass man ihn allzu oft als den eigentlichen Schöpfer des Werkes bezeichnete. Der ursprüngliche Gedanke ist schliesslich nicht in voller Reinheit und auch nicht seinem ganzen Umfange nach verwirklicht worden. Es versteht sich, dass der Entschluss, die Künstlerhäuser auszustellen, auf ihre Ausgestaltung von stärkstem Einfluss war, und einer der Sieben, Christiansen, giebt auch im Kataloge seines Hauses ganz offen zu, dass sein Haus grösser und reicher geworden sei, als er selbst es sich erträumt: »Die Ausstellung war schuld daran, da möglichst viele Techniken und diese möglichst reich gezeigt werden sollten.« Statt der sieben Künstlerhäuser sind nur vier erbaut worden; dafür haben sich ihnen zwei Villen für Nichtkünstler und zwei verkäufliche — also nicht für bestimmte Besitzer-Individualitäten errichtete — Häuser hinzugesellt. Der Grossherzog stellte den Kolonisten ein Ateliergebäude, das Ernst Ludwig-Haus, zur Verfügung, und ausserdem entstand noch eine Anzahl provisorischer Bauten, die mit der Ausstellung wieder verschwinden sollen: Ein »Gebäude für Flächenkunst«, das heisst wohl, falls wir richtig aus dem Symbolischen ins Gemeinverständliche übersetzen, für Malerei, ein »Spielhaus«, ein »Haus der Blumen«, ein Restaurant u. a. m. Wohlthuend berührt es, insbesondere wenn man an die Pariser Ausstellung des Vorjahres zurückdenkt, dass alle diese provisorischen Bauten auch wirklich den Charakter des Provisorischen an sich tragen. Nirgends ist versucht worden, dem Holz, aus dem sie erbaut sind, das Ansehen eines anderen, kostbareren Materials zu geben. Die Gesamtsituation ist von Olbrich ohne

Zweifel mit sehr viel Glück, unter geschickter Benutzung der vorhandenen Strassenzüge und unter vortrefflicher Anpassung an die Bodengestaltung entworfen. Jedes der Häuser ist — auch in der Führung der äusseren Linien — für seinen Platz im Zusammenhange des Ganzen gedacht. In der Detail-Ausbildung der Aussen- wie der Innenarchitektur bleibt jedoch sehr vieles unverständlich und unerklärlich, wenn man die Erklärung nicht in dem offensichtlichen Bestreben Olbrich's, suchen will, das Selbstverständliche und Natürliche auf alle Weise zu meiden, um jeden Preis originell zu sein. Es war kein glücklicher Gedanke des Künstlers den Haupteingang in offenkundiger Nachahmung ägyptischer Bauwerke aus zwei mächtigen hölzernen Pylonen zu bilden und — zwischen ihnen ein Velum zu spannen. Pylonen brauchen notwendig einen anderen Hintergrund, als sie ihn hier besitzen, etwas Massiges, etwas Aufragendes. An dieser Stelle aber wirken sie — und hiezu trägt auch das übrigens arg unpraktische Velum bei — durchaus als Jahrmarkts-Architektur. Am »Hause der Blumen«, einer unförmlichen, blau angestrichenen Tonne mit achteckigen Ausbauten, vorbei, eilen wir auf den Hauptplatz, der den schwach fallenden südlichen Hang des Hügels einnimmt. Auf der Höhe lagert sich breit und niedrig das Ernst Ludwig-Haus, am Fusse das mit gewölbtem Dache abschliessende »Gebäude für Flächenkunst«. Zwischen ihnen und seitwärts im Grün aber liegen die Künstlerhäuser, der eigentliche Gegenstand der Ausstellung.

Wir müssen Olbrich dankbar sein, dass er im Hauptkatalog wie im Spezialkatalog seines Hauses über die Ideen, die er verwirklichen wollte, über die »Empfindungen, die nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden sind«, eingehende Mitteilung macht. Das Ernst Ludwig-Haus ist ein Langbau, in dem sich beiderseits an den centralen überhöhten Festraum die Arbeitsräume, die von einem der Südfront vorgelegten Gange aus betreten werden, anschliessen. Die an sich nicht besonders schwierige Aufgabe scheint, soweit heute, da die Räume Ausstellungs- und nicht Arbeitszwecken dienen, ein Urteil möglich ist, gut gelöst. Aber warum ist das an sich sehr kleinliche Dachgesims nur über das Mittelstück der in ihrem ganzen Verlaufe völlig gleichartig behandelten Fassade und nicht auch über die Seitenteile weggeführt? Keine Kunst ist so logisch wie die Architektur, bei Olbrich aber tritt sehr oft an Stelle des Logischen, des Tektonischen die unverhüllte Willkür. Warum hat der Künstler das untere Geschoss seiner Villa mit einem breiten Friese blaugemusterter Chamotteplatten umgürtet? Olbrich nennt als Grundprinzipien des Aufbaues die »Natürlichkeit der Lebensauffassung, die Forderung, ein Haus sein Eigen zu nennen, das frei von falscher Pose ist und den ewigen Gesetzen der Statik entspricht«. Aber feierlich, gesucht und unnatürlich, wie die Sprache des Kataloges, der das Simpelste in symbolischer Verkleidung ausdrückt, ist auch die innere Ausstattung des Hauses. Der Hauptraum ist, wie in den meisten anderen Häusern auch, eine durch zwei Geschosse durchgehende Halle mit schweren, rechtwinklig gegeneinander gestellten und geradlinig begrenzten Möbeln; er soll — dies sucht der Künstler durch den einheitlichen tiefgrünen Ton von Wand und Decke zu erreichen — nach oben unbegrenzt erscheinen. Also so versteht Olbrich die ewigen Gesetze der Statik, dies ist es, was er Vermeidung falscher Pose nennt? Gewiss, jedes der Häuser wird die Probe auf seine Zweckmässigkeit noch zu bestehen haben, von Olbrich's Hause aber lässt sich von vornherein sagen, dass es ein Muster von Unzweckmässigkeit ist. Man denke nur: Das Klavier steht auf einem im ersten Stock in die Halle ragenden Balkon, der sich auf der anderen Seite gegen den Podest der Haupttreppe öffnet. Das heisst also nichts anderes als: Der »Raum des Lebens, für Ernst und für Freude wechselnder Tage und Wochen« ist unverschliessbar, man hört auf der Treppe alles, was in der Halle, man hört in der Halle alles, was auf der Treppe vorgeht, und das Klavierspiel da oben wird entweder jede Kommunikation im Hause unterbrechen, oder selbst durch die Kommunikation gestört werden. Man sieht, eine wahrhafte Fülle von Möglichkeiten, sich das Leben unbequem zu machen. Und weiter: Ist es zweckmässig, neben dieser Halle und in ganzer Breite gegen sie geöffnet, das »Studio« anzuordnen, den »Arbeitsraum, um ungestört die ersten Ideen zu skizzieren«? Im ersten Stock finden wir dann das Wohnzimmer, in welchem Weiss und ein tiefes Violett die einzigen Töne sind, den »Raum der Ruhe«, den »Raum der Reinheit«, und im obersten Stock das »grüne Gastzimmer«, wo derselbe Mann, der im Vorwort »frische Natürlichkeit« postuliert, ein Fenster so angeordnet hat, dass man »zeitig früh die Sonne in quadratischer Form auf Tisch und Teppich liegen« haben kann, und als Gegenstück dazu das rubinrote Zimmer, das »den Zauber der scheidenden Sonne in rubinroten Farben festhalten« soll. Nach all dem wird man mit Erstaunen vernehmen, dass das Möbel, zum Teil wenigstens, einfache zweckmässige Formen zeigt.

Die gegenüberliegende Villa »In Rosen«, die Olbrich für *Christiansen* nach des künftigen Bewohners Ideen entworfen hat, zeigt innen wie aussen die glühende Farbigkeit, die man aus den Bildern des Künstlers kennt: Hellverputzte Mauerflächen mit tieffarbigen Loggien und einem ganz mit Glasmosaik belegten Erker auf dicken Säulenstämmen, darüber ein giftiggrünes Dach mit blauem Ornament, die Gesimse leuchtend rot. Und wie draussen, glüht's auch im Innern, und es wird einen magischen, vielleicht etwas opernhaften Effekt geben, wenn am Abend die Beleuchtung z. T. durch irisierende Glaskugeln zur Mitwirkung kommt. Aber wird selbst ein so farbig empfindender Mensch, wie Christiansen, dies auf die Dauer für den Alltag ertragen können?

Ludwig Habich's, des Bildhauers Haus, lädt sicherlich Menschen, für die das Feierliche eine Ausnahmsstimmung ist, am meisten zum Bewohnen ein. Die Aussenarchitektur, wohl das Beste, was Olbrich geleistet hat, ist ungemein geschlossen. An der Hauptseite ist eine rechteckige Loggia über der Thür die

einzige Mauerdurchbrechung, und zierliche Goldranken, an etwas allzu stark aus der Mauer tretenden Balkenköpfen aufgehängt, bilden den einzigen Aussenschmuck. Das Dach ist flach. Um die Halle gruppieren sich, sie um Stockwerkshöhe überragend, auf drei Seiten die übrigen Räume. An einer einzigen Stelle ist ein feierlicher Accord angeschlagen: In dem auf die Harmonie von Schwarz, Blau und Gold gestimmten Empfangsraum. Alles übrige ist gemütlich und behaglich. Das Mobiliar rührt zum weitaus grössten Teil von dem vortrefflichen *Patriz Huber*, dem jüngsten Mitgliede der Kolonie, her, und unterscheidet sich von vielem, was anderwärts in der Ausstellung zu sehen ist, dadurch auf vorteilhafteste Weise, dass es zwar individuell, aber nicht im mindesten bizarr ist. Einen besonderen Schmuck des Hauses bilden die plastischen und kunstgewerblichen Arbeiten Habich's: Brunnen, Kleiderhalter, ein paar Bronzegriffe im Badezimmer von lustigster Erfindung, Schmucksachen, vor allem aber die stattliche Reihe der im Atelier ausgestellten Kleinbronzen, die grossenteils in den Münchener Jahren des Künstlers entstanden sind. Die Ausstellung enthält übrigens — abgesehen von den im Ernst Ludwig-Hause zur Anschauung gebrachten Entwürfen, von denen ich nur einen der Ausführung in Marmor noch harrenden Narciss hervorheben will — noch zwei grosse plastische Arbeiten Habich's: Einen Wandbrunnen mit einem aus der Quelle trinkenden Knaben, ein Relief von wirklich reliefmässiger Auffassung, das für die Zeit, da es vom Grün vollkommen umwachsen sein wird, die allerschönste Wirkung verspricht; dann aber zwei Kolossalfiguren am Portal des Ernst Ludwig-Hauses, einen Mann und ein Weib, der Mann ganz nackt, mit verschränkten Armen, den Kopf energisch nach rechts gewandt, die Frau hingegen bekleidet und ganz von sehnender Empfindung durchbebt. Die rein plastische Aufgabe ist in diesen sicher stehenden, geschlossen und einfach umrissenen Gestalten eben so gut gelöst, wie der psychologische Kontrast.

Etwas abseits von den übrigen Künstlerhäusern hat sich *Peter Behrens* sein Haus erbaut. Er war nicht nur sein eigener Architekt, er hat auch alle Teile der Inneneinrichtung bis zum letzten Detail selbst gezeichnet. So ist ein ganz einheitliches und durchaus persönliches Werk entstanden. Nach allem, was wir bisher gesehen, überrascht zunächst in der Aussenarchitektur eine ausgesprochene Vorliebe für Wandgliederungen und Umrahmungen. Zu dem zarten Accord des rötlichen Daches mit dem hellen Grau der Mauern tritt als dritter kräftigster Ton das tiefe Grün der aus glasierten Thonplatten gebildeten Verblendungen. Für die innere Gestaltung galt als erster Grundsatz, dass die Hausbewohner nicht zu gemeinschaftlicher Benutzung eines ganz grossen Raumes genötigt werden sollten; jeder von ihnen sollte die Möglichkeit haben, sich zu separieren. Daher der Verzicht auf die Halle, die in den anderen Häusern das centrale Motiv bildet. Neben dem feierlichen Musikzimmer, das auf die Harmonie von Tiefblau und Gold gestimmt ist, wirkt das ganz in Weiss und Rot gehaltene Esszimmer als ein fröhlicher Kontrast. Arbeits- und Schlafräume sind im ersten Stock gelegen, in die Mansarden sind mit geschicktester Ausnutzung der durch das Zusammentreffen gerader und schiefer Wände geschaffenen, an sich sehr ungünstigen Verhältnisse Zimmer für die Kinder, für Gäste des Hauses u. s. w. eingebaut. Wie das Ganze eine geschlossene, sehr persönliche Einheit darstellt, so ist auch wieder jeder Raum in sich durchaus geschlossen und einheitlich. Dieser Absicht ist nicht nur die Farbe, sondern vor allem auch das Ornament dienstbar gemacht, das in allen Teilen jedes Raumes konsequent, jedoch selbstverständlich in materialgerechter Abwandlung durchgeführt ist. Dem z. T. freilich sehr kostbaren Material sind ganz besondere Reize abgewonnen. Die Stimmung des Ganzen ist festlich, nicht feierlich.

Das kleine Haus Glückert, dessen Innenarchitektur und Ausstattung von *Huber* entworfen ist, entspricht insofern nicht ganz dem Prinzip der Ausstellung, als es *nicht* für ein bestimmtes Individuum gedacht ist. Da wir aber nun einmal kein Volk von Künstlern sind, und es schliesslich immer ein Ausnahmsfall sein wird, dass ein Künstler ein Haus nach seinen Träumen erbaut und einrichtet (genau genommen, haben selbst in dieser Ausstellung nur Olbrich und Behrens in ihren eigenen Häusern diese Aufgabe ihrem ganzen Umfange nach gelöst), so kommt gerade dieses Haus praktischen durchschnittlichen Verhältnissen näher als irgend ein anderes. Hier ist auf das Feierliche ganz zu Gunsten des Gemütlichen verzichtet; jedes Stück ist sinn- und gebrauchsmässig in der Konstruktion, wie in der Dekoration, und sehr oft wird mit ganz einfachem Material die schönste Wirkung erzielt.

Die anderen festen Häuser der Ausstellung waren, als ich sie sah, noch im Entstehen; sie bieten übrigens nach dem Gesagten wohl kaum noch Anlass zu besonderen Bemerkungen. Von den provisorischen Bauten ist das Spielhaus eine doktrinäre Marotte schlimmster Art. Den Gedanken, konzentrierte Stimmung zu erzeugen, suchte Olbrich zu verwirklichen, indem er den ganzen, von einer flachen Tonne überwölbten Raum ganz einheitlich mit tiefviolettem Tuch bespannte. Nichts von Profilen, nichts von Ornamenten! Nur die Bühnenöffnung und der Bühnengrund sind durch Ornamentierung, natürlich auf tiefviolettem Grund, ausgezeichnet. Die Wirkung ist denn auch, auf Spieler, wie Zuhörer, nicht stimmungerzeugend, sondern stimmungtötend. — Das »Gebäude für Flächenkunst« ist ein Ausstellungshaus mit verschiebbaren Wänden. Der Haupteingang ist in sehr künstlicher Weise durch ein dem Bau in seiner ganzen Länge vorgelegtes Blumenbeet verbarrikadiert; ist man aber dann von den Seiten her eingedrungen, so kann man sich in der That der günstigen Lichtverhältnisse und der guten Anordnung der Bilder erfreuen. Die Auswahl der Gemälde hat mit der Besonderheit der Ausstellung selbst gar nichts zu thun. — Das Restaurant endlich, wie die beiden anderen Häuser, ein Werk Olbrich's, be-

sitzt in seinem oberen Saale einen Raum von wirklich festlicher Wirkung: Alles Tischgerät, das Ess- und Trinkgeschirr, Messer und Gabeln so gut wie das Weisszeug sind — grossenteils nach Entwürfen Olbrich's — künstlerisch, dabei aber gleichzeitig zweckmässig durchgebildet.

* * *

Enthusiasten haben die Meinung ausgesprochen, dass mit der Darmstädter Ausstellung für die angewandte Kunst eine neue Ära beginnen werde. Zweifellos ist in Darmstadt, insbesondere von Behrens, bewiesen worden, dass es einer starken künstlerischen Persönlichkeit sehr wohl möglich ist, Haus und Wohnung künstlerisch individuell durchzubilden. Aber dafür bedurfte es wohl gar nicht des Beweises. Höher wäre der Beweis zu bewerten, dass es möglich ist, das Schöne und Gefällige ohne Zwang mit dem Zweckmässigen zu einigen. Auch dieser Forderung dürfte, was sich freilich erst nach Monaten praktischer Benutzung erweisen wird, das eine oder andere der Darmstädter Häuser gerecht werden. Vielleicht wird es sogar möglich sein, die Menschen selbst, die in diesen Räumen leben sollen, äusserlich soweit zu stilisieren, dass die Dissonanz nicht allzu schrill wird. Der Bratenrock freilich wäre im Behrens'schen Hause eine Lächerlichkeit, man müsste farbige und faltige Gewänder tragen, und man müsste schliesslich, um wirklich stilgerecht zu bleiben, die Möglichkeit haben, im Augenblicke, da man aus dem auf Blau und Gold gestimmten Musikzimmer in das weiss-rote Esszimmer tritt, in der Thüre die Toilette zu wechseln. Hier aber liegt der schwache Punkt des Systems, und das kunstvoll gefügte Gebäude muss schliesslich zusammenbrechen, weil zu wenig mit den wirklichen Verhältnissen gerechnet ist. Es wäre ja herrlich, wenn das Leben ein Fest wäre, wenn nicht täglich hundert hässliche und tausend gleichgültige Dinge gethan werden müssten, über die uns — vorläufig wenigstens — keine Maschine der Welt hinweghilft. Gewiss, man darf die Darmstädter Künstlervillen nicht mit dem Massstabe des Nichtkünstlers messen, und es wäre unsinnig, sie zu verurteilen, weil man sich selbst eine andere Wohnung wünscht. Christiansen hat sein Haus für Christiansen, und Behrens das seine für Behrens erbaut, und wenn uns die Stimmung etwas hochgegriffen scheint, so darf man das wohl ihrem Künstlertum zu gute halten. Aber auch für die Künstler selbst wird es sich einst als Wahrheit herausstellen, dass die Woche sechs Werktage und nur einen Sonntag hat.

Die andere Frage sei schliesslich gestattet, ob die Ausstellung nicht eine fruchtbringendere Lehre erteilt hätte, wenn man die Aufgabe etwas anders gestellt hätte. Es wäre nützlich gewesen, die Möglichkeit zu beweisen, dass man Häuser für Menschen in durchschnittlicher Lebenslage, dass man Wohnungen für Beamte, Kaufleute, Handwerker, Arbeiter auch bei bescheidenem Aufwand künstlerisch durchbilden kann. Die Zinskaserne widerstrebt ja an sich künstlerischer Ausgestaltung; aber da nun einmal die meisten Menschen in Zinskasernen wohnen, so hätte man versuchen müssen, zunächst einmal die gewöhnliche Mietwohnung in verschiedenen Abstufungen künstlerisch zu bewältigen. Eine zweite Aufgabe hätte dann das Einfamilienhaus geboten, das ja erfreulicherweise in unseren grossen Städten immer mehr an Boden gewinnt. Man muss zeigen, dass gutes modernes Möbel aus einfachem, aber echtem Material nicht teurer zu sein braucht, als der Renaissance- und Rokokokram, der heute noch das deutsche Bürgerhaus verunziert. Indem man die Dinge, die uns täglich und stündlich umgeben, zweckmässig und künstlerisch durchbildet, leistet man etwas Grosses für die künstlerische Erziehung breiterer Schichten. Auf diesem Gebiete scheint mir die nächste und wichtigste Aufgabe des deutschen Kunstgewerbes zu liegen. An ihr möge Darmstadt in friedlichem Wettstreit mit München seine Kräfte messen!

PARISER BRIEF

Eine höchst interessante Ausstellung hat sich bei Bing, in den Sälen des Art nouveau in der rue de Provence aufgethan. Die Weltausstellung hat uns dank der weitgehenden Bemühungen der japanischen Regierung, welche die herrlichsten Schätze der japanischen Kunst herübergeschafft und im japanischen Pavillon ausgestellt hatte, mit den klassischen Meisterwerken Japans bekannt gemacht. Jetzt verdanken wir Bing, der sich vor der Gründung seines »Art nouveau« fast ausschliesslich mit der japanischen Kunst beschäftigte, genauere Kenntnis der modernen Japaner. Freilich konnten wir schon auf der Weltausstellung vieles lernen, denn es gab da auch drei Säle mit moderner japanischer Kunst, ganz abgesehen von den kunstgewerblichen Erzeugnissen, die in Japan mehr noch als anderswo von der Kunst schlechthin nicht unterschieden werden können. Aber kann man wirklich irgend etwas mit Aufmerksamkeit und mit Genuss studieren auf einer Ausstellung von zehntausend Nummern? Wer es probiert hat, wird mir beipflichten, wenn ich die Sache für äusserst schwierig erkläre und den Wunsch ausspreche, man möge eine Reform unseres Ausstellungswesens zu Gunsten häufiger wiederkehrender, aber räumlich beschränkterer Ausstellungen vornehmen. Jedenfalls kann man sich die vierhundert bei Bing gezeigten modernen japanischen Arbeiten mit Ruhe und Genuss anschauen, und das war in den japanischen Sälen des Kunstpalastes auf der Weltausstellung nicht möglich. Den Japanern geht es genau so wie uns oder vielmehr es geht ihnen gerade umgekehrt: unsere moderne Kunst ist von japanischen Einflüssen beherrscht, und die moderne Kunst Japans lässt sich von Europa beeinflussen. Auf der Weltausstellung waren einige moderne japanische Bilder zu sehen, die nach europäischer Manier mit Ölfarben auf Leinwand gemalt waren. Die Sachen zeugten von grossem Fleiss und eminentem Geschick in der Auffassung und Wiedergabe der Natur, aber es war in ihnen keine Spur von der wunderbaren Poesie, die aus den Arbeiten der alten japanischen Meister zu uns spricht. Diese japanischen Gemälde mit europäischer Technik machten auf den Besucher genau denselben Eindruck wie die modernen Japaner selber, die in Cylinder und Gehrock spazieren gehen. Diese Vermummung gefällt uns weit weniger als das farbenprächtige, faltenreiche Gewand des alten Japans, und ebenso ziehen wir die japanischen Künstler vor, wenn sie nicht europäisch maskiert sind, sondern in ihrer natio-

nalen Eigenart auftreten. Es ist wahrscheinlich genug, dass die Japaner denselben Eindruck von unsern Künstlern haben und Whistler und Zorn weniger schätzen als Bouguereau. Bei Bing sind die japanischen Maler nicht maskiert. In Tokio ist eine Gesellschaft von Künstlern, der Nihon Gwakai, die sich die Aufgabe gestellt hat, den europäischen Einfluss zu bekämpfen und die nationalen Traditionen der japanischen Kunst zu pflegen. Herr Bing hat nun diese Gesellschaft vermocht, eine Ausstellung bei ihm zu machen, und hier befinden wir uns unter lauter waschechten Japanern. Es sind nur wenige farbige Sachen da, bei weitem die meisten Arbeiten sind Tuschzeichnungen auf Seide, hie und da leicht getönt. Es scheint, dass die Mitglieder des Nihon Gwakai sich vornehmlich an die Arbeiten des Landschafters Hiroschige, des Tiermalers Sosen und vor allem an den vielseitigen Hokusai halten, wohingegen die Darsteller des Volkslebens, Matahei und Moronobu, die Teniers, Brouwer und Daumier ihrer Zeit wenig Nachahmung finden. Während es von Tierbildern und Landschaften wimmelt, ist keine einzige jener komischen oder satirischen Darstellungen aus dem Volksleben da. Obgleich diese modernen Maler Japans nur Epigonen sind, die ihre grossen Vorfahren nachahmen, so gewähren ihre Arbeiten doch einen grossen Genuss, sie haben die alten Meisterwerke mit Verständnis studiert und wissen die alten Motive mit feinem Geschmack und zartem Schönheitssinn zu verwenden. Neuen Ideen begegnet man hier allerdings nicht, aber die alten sind so meisterhaft verarbeitet, dass sie uns lieber sind als neue. Daran mag schuld sein, dass uns auch heute noch die in Japan selbst längst alltäglich und banal gewordenen Formen neu und interessant sind, aber der Hauptgrund liegt doch in der unendlichen Liebe, womit diese Künstler die Natur und ihre Geschöpfe beobachten und wiedergeben, und in dem wunderbar feinen Geschmack, der sie bei allen ihren Arbeiten leitet. Selbst von diesen kleinen Söhnen grosser Väter können wir noch vieles lernen, sei es auch nur das, was sie selbst von ihren Vorgängern gelernt haben.

Bei Georges Petit vereinigt die Ausstellung der Pastellisten wieder eine Anzahl trefflicher Werke. Während in den Griffelkünsten Deutschland einen Vergleich mit Frankreich nicht zu scheuen braucht — eher umgekehrt —, sind uns die Franzosen in dieser, an die feine, graziöse, tänzelnde und vielleicht etwas frauenzimmerliche Zeit des Rokoko erinnernde Kunst sicherlich überlegen. Auch heute giebt es in Frankreich einzelne Pastellisten, die sich an Anmut und Schönheit ihrer Arbeiten mit ihren grossen Vorgängern messen können. Den besten Beweis dafür liefert uns in diesem Jahre das herrliche Bildnis einer Dame in ganzer Figur von Fr. Thévenot, das jedem Beschauer sofort das im Louvre hängende Meisterwerk von Quentin de La Tour, das berühmte Bildnis der Marquise von Pompadour, ins Gedächtnis zurückbringt. Dazu trägt nicht nur die delikate Farbengebung und die überaus geschmackvolle Komposition bei, sondern Thévenot hat auch ein Kostüm aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts gewählt und die Möbel seines Zimmers dazu gestimmt. Das grüne, mit grossen gestickten Blumen geschmückte Seidenkleid ist mit solcher Virtuosität wiedergegeben, dass darüber das Gesicht der Dame fast vernachlässigt scheinen konnte. Aber auch da hat Thévenot, der gegenwärtig ohne Zweifel der bedeutendste Pastellist Frankreichs ist und wie kein anderer diese Technik beherrscht, sein ganzes Können eingesetzt und so ein Werk geschaffen, das sich neben den besten Pastellen aus früherer Zeit mit Vorteil zeigen kann. Neben Thévenot, ist Charles Léandre zu nennen, den man ausserhalb Paris nur als Zeichner und Karikaturist kennt und bewundert, der aber einer der ausgezeichnetsten Pastellisten nicht nur, sondern überhaupt ein sehr talentvoller Maler ist. Da ein Pastell eine Reise nicht so gut verträgt wie ein Ölgemälde oder eine Zeichnung, so sind die französischen Pastellisten im Auslande nicht so bekannt wie sie es verdienen, und nur Leute, die Pastellmalerei eigentlich nur nebenbei betreiben und das Schwergewicht auf die Ölmalerei legen, lassen sich auf den deutschen Ausstellungen sehen. Gerade Thévenot und Léandre, die vor allem Pastellisten sind, kennt man deshalb nur wenig im Auslande. Léandre, dessen wundervolles, an die unergründlich geheimnisvolle Mona Lisa da Vincis erinnerndes Frauenbildnis auf der Weltausstellung jedermann im Gedächtnis ist, der es damals erblickt hat, ist heuer mit einem reizenden Kinderköpfchen, einem ausgezeichneten Damenporträt und dem famosen, mit kräftigen Strichen hingeworfenen Bildnis eines jungen Mannes vertreten, drei Meisterwerken, denen sich eine poetische Landschaft und eine nur wenig getönte virtuose Zeichnung anschliessen. Als Porträtisten stehen die beiden genannten unzweifelhaft an der Spitze der heutigen Pastellkünstler Frankreichs, und ich glaube auch nicht, dass ihnen irgend ein anderer Pastellist gleichkommt, was die technischen Vorzüge ihrer Arbeiten anlangt. Die meisten andern Porträtisten auf dieser Ausstellung haben mehr oder weniger konventionelle und uninteressante Arbeiten geschickt, und die Bildnisse von Besnard sind lange nicht so gut wie die Studienköpfe und sonstigen Idealarbeiten des bekannten Künstlers. Nur Gervex muss noch erwähnt werden mit einem sehr hübschen Damenbildnis, das den frühern guten Sachen dieses etwas zurückgegangenen Malers gleichgestellt werden kann. Der bekannte Kolorist Maurice Eliot hat mehrere seiner farbenfrohen Landschaften gesandt, La Touche schwelgt wieder in den berauschendsten Farbensymphonien eines herbstlichen Parkes, dessen bunte Baumwipfel sich in dem von steinernen und lebendigen Najaden und Tritonen bevölkerten Becken eines plätschernden Springbrunnens spiegeln, Lhermitte hat der langen Reihe seiner bukolischen Gesänge zwei neue Perlen hinzugefügt: eine alte Spinnerin, in einer engen Bauernstube und die Wäscherinnen am Mühlenbach, Loup zeigt uns den nämlichen weiblichen Kopf viermal, immer in einen anders gestimmten farbigen Dunst gehüllt, und ähnliche Themen führt Rosset-Granger mit heftigeren Farben aus, während Le Sidaner bei seinen sanften Abendstimmungen bleibt. Zum Schluss sei noch Ménard genannt, der sein altes Thema, Abend am Meer, mit einer weiblichen Figur im Vordergrund, dieses Mal mit einer solchen Delikatesse, mit so unbeschreiblichem poetischen Reiz ausgestattet hat, dass sein neues Bild allen frühern vorzuziehen ist.

Seit wenigen Jahren hat man sich in Paris eifrig der farbigen Radierung zugewendet, die seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts ganz ausser Mode gekommen und in Vergessenheit geraten war. Eine ganze Anzahl junger und zum Theil sehr begabter Künstler beschäftigt sich jetzt mit dieser neuen oder wieder neuen Technik, und obgleich man dem Anscheine nach noch nicht alle technischen Schwierigkeiten überwunden hat, sind doch schon jetzt die Resultate sehr beachtenswert und zum Teil durchaus vollkommen. In diesem Zweige der Kunst muss der Künstler zugleich Techniker sein, wenn er gleichmässig schöne Arbeiten schaffen will, und die Technik der farbigen Radierung ist lange nicht so einfach wie die der Lithographie. Vermutlich lassen sich viele Künstler, denen die vervielfältigenden Künste sonst sehr angenehm sind, von diesen technischen Klippen abschrecken und wenden sich lieber der leichtern Lithographie zu. Bei Hessèle in der rue Laffitte stellen augenblicklich die Pariser Radierer aus, denen sich auch einige Ausländer — z. B. Overbeck aus

Worpswede · angeschlossen haben. Einige davon, darunter Overbeck, bleiben bei der einfarbigen Radierung, die meisten aber suchen ihren Arbeiten die vielfarbige Pracht des Aquarells zu geben, was ihnen häufig genug in glänzender Weise gelingt. So ist der Markt von dem jüngern Boutet de Monvel mit seinen breit nebeneinander gesetzten blauen, roten und braunen Flecken eine ganz vortreffliche Arbeit, und ebenso hat es Ey' Chenne verstanden, seine Äpfelweiber mit den buntesten Farben harmonisch zusammenzubringen. Der Holländer Klene arbeitet gleichfalls mit unvermittelten grellen Farben, ohne schreiend zu werden. In ruhigern und sanftern Farbenharmonien gefallen sich Eugene Delatre, der sich demgemäss poetische Abendstimmungen oder stille Flusslandschaften aussucht; Godin mit einer Nacht, wo die weisse Mondscheibe sich eben über den dunkeln Bäumen am tiefblauen Himmel blicken lässt; Francis Jourdain mit einer »Naguère« betitelten wehmütigen Stimmung, brauner Wald, blauer See und Himmel, dunkle Frauengestalt mit rotem Häubchen; Pinchon mit berittenen Jägern im herbstlich bunten Wald; Ralli-Scaramanga, der die zartesten und duftigsten Farbenübergänge darzustellen weiss; Richard Ranft, dessen heitere Ruhe in seinen Landschaften an die schönen Lithographien von Riviere erinnert. Ferner müssen genannt werden Roux-Champion mit Ansichten aus Paris und Volksscenen aus der Bretagne, Villon mit humoristischen Momentaufnahmen aus Café und Kaserne und Jeanniot mit »Polospiden elem« und den frischen und lebendigen »Modistinnen«. Overbeck ist mit mehreren seiner in Deutschland wohlbekannten, hier in Paris zum erstenmale gezeigten poetischen Landschaften erschienen.

Zum Schlusse erwähne ich noch kurz die Sonderausstellung des bekannten Malers Eugene Carriere bei Bernheim. Es sind das zumeist Vorarbeiten zu seinem grossen Bilde »Maternité«, fast ausschliesslich Mütter mit Kindern und immer in der farblosen grauen, verblichenen Photographien ähnelnden Manier des Künstlers. Dass die Ausstellung trotz dieser Eintönigkeit überaus interessant ist, verdankt sie der starken, eigenartigen und noblen Persönlichkeit Carrieres, die alle seine Arbeiten durchdringt. Die tiefe Innerlichkeit, die Carriere mit der ehrlichsten Offenheit vereinigt, kommt in allen seinen Werken zum Ausspruch und drückt auch seinem ausgezeichneten Selbstporträt den entscheidenden Stempel auf. Wie er hier seiner eignen Seele nachgeht und ihre geheimsten Regungen aufspürt, um sie auf die Leinwand zu schreiben, ist unvergleichlich, und ebenso vertieft er sich in das innerste Denken und Fühlen seiner andern Modelle, wie das herrliche Bildnis des feinen Ironisten Anatole France darthut. Neben diesen beiden Porträts werden die besten Sachen unserer gepriesensten Bildnismaler, mögen sie nun Boldini oder Zorn, Whistler oder Sargent heissen, beinahe zu nur äusserlichen Virtuositäten. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

NEKROLOGE

Berlin. Hier starb infolge eines langwierigen schmerzhaften Nierenleidens am 16. Juni der Geheime Regierungsrat *Herman Grimm*, der Sohn Wilhelm Grimm's, im 74. Lebensjahre. Das reiche Wirken des berühmten Gelehrten, der bis vor wenigen Jahren als Professor der Kunstgeschichte an der Universität Berlin eine höchst verdienstliche Thätigkeit entfaltete, wird in diesem Blatte noch ausführlich gewürdigt werden. -r-

New York. Hier starb am 10. Juni im Alter von 74 Jahren der aus England eingewanderte, bekannte amerikanische Maler *Edward Moran.* -r-

Wien. Hier starb am 14. Juni der Genremaler *Friedrich Friedländer*, Ritter von Malheim, 76 Jahre alt. **

DENKMÄLER

Berlin. Die *Vorkonkurrenz für das Denkmal Richard Wagner's* im Tiergarten ist im Laufe dieses Monats entschieden worden. Unter den mehr als 60 Entwürfen sind von der Jury 10 ausgewählt worden, deren Verfasser zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert und mit je 1500 M. entschädigt werden.

Die Jury bestand aus ungewöhnlich vielen Köpfen, und sie war, was gewiss in einem solchen Fall noch ungewöhnlicher ist, international. Franzosen, Belgier und Österreicher haben bei der Beurteilung mitgewirkt. Ob das wirklich nötig war? Bedeutet es nicht unter allen Umständen ein Armutszeugnis? Würde es denkbar sein, dass zur Beurteilung eines Denkmals für einen Franzosen in Paris z. B. ein Deutscher herangezogen würde?!

Allenfalls hätte man zur Entschuldigung darauf hinweisen können, dass nun, frei von allen menschlich verzeihlichen Vorurteilen, lediglich nach grossen künstlerischen Gesichtspunkten geurteilt werden würde. Das Ergebnis aber erweckt diesen Eindruck nicht. Der Wettbewerb war »anonym«. Allein jeder, der unser künstlerisches Leben einigermassen kennt, ist ohne weiteres im stande, eine ganze Anzahl der Künstler aus ihren Arbeiten zu erkennen. Zum Überfluss wurden die Entwürfe in Räumen des Ausstellungshauses am Lehrter Bahnhof untergebracht, die jedem fortwährend zugänglich sind, da sie — unglaublicherweise — zur Ausstellung selbst gehörende Bilder enthalten. Die Herzensgüte der Maler, die sich ein solches Kaltstellen ihrer Arbeiten auf mehrere Wochen hinaus gefallen lassen, verdient allgemeine Anerkennung.

Kurz, es war also von Anfang an ein öffentliches Geheimnis, dass z. B. Hundrieser, Eberlein und Herter »mitmachten«. Es wurde sogar in einzelnen Zeitungen erwähnt. Weiter war es bekannt, das Herter mit zwei, der unermüdlich produzierende Eberlein aber sogar mit vier bis fünf Entwürfen sich beteiligt hätten. — Dass solche Namen bei Bildhauerkonkurrenzen im deutschen Vaterlande selten oder nie überhört werden, weil eben auch die Beurteiler sich anscheinend ihrem faszinierenden Klang nicht ganz zu entziehen vermögen, weiss und wusste man ebenfalls. Und wirklich, obwohl die Arbeiten dieser drei Künstler entschieden nicht hervorragen, obwohl Hundrieser's Entwurf recht unruhig, Herter's beide Arbeiten durchaus äusserlich und konventionell und Eberlein's Schöpfungen ziemlich hohl, schwülstig, und theaterhaft erscheinen, sind doch diese drei Künstler unter den zur engeren Konkurrenz Eingeladenen.

Es muss einmal offen ausgesprochen werden, dass dies vom künstlerischen Standpunkt schwer zu verstehen ist, und zwar um so schwerer, weil es sehr leicht war, drei hervorragendere Entwürfe zu finden. Selbst wenn man von dem fein aufgebauten, wohl von Wrba-München herrührenden absieht, würde der aus Berlin stammende, mit dem Motto: »Herr Walther von der Vogelweid, der ist mein Meister gewesen« und der, vor dessen ganz schlicht gehaltenem Postament Dichtkunst und Musik sich ohne jede Pose die Hand reichen, vor allen Dingen aber der überhaupt alle Entwürfe an Ruhe und Schönheit der Komposition und Idee weit übertreffende, aus München stammende, der das Motto: »Dem Wiedererwecker Walhalls« trägt, einen Preis verdient haben. Es ist ganz unfasslich, weshalb diese gute Arbeit hinter jenen, durchaus *nicht* guten, zurückstehen musste!

Im übrigen wird man gegen die Entscheidung freilich nichts einwenden können, wenn man bedenkt, dass es sich immer nur um die *relativ* besten Entwürfe handeln kann. Die Arbeiten von Wenck, Dammann und Frehse-Berlin,

sowie der architektonisch wuchtig aufgebaute, dem Material (Stein) anempfundene Entwurf von Beyrer und Rank-München, ja, auch der von Hosaeus-Berlin, dessen Wagner allerdings etwas allzu gewaltsam und cäsarenhaft aufgefasst ist, der aber doch als Ganzes etwas Grosses und Monumentales hat, sind geeignet, die Hoffnung auf ein gutes Ergebnis der II. Konkurrenz zu erwecken. Denn erst dann werden die Künstler ihre beste Kraft daransetzen, erst dann sich ganz in den Gegenstand versenken. Bei einer der jetzt thörichter Weise beliebt gewordenen »Vorkonkurrenzen« kann man eine derartige Anspannung weder erwarten noch verlangen. Diese Vorkonkurrenzen nehmen leider andererseits die Kraft ganz über Gebühr in Anspruch, und oft hat diese unsinnige Angstmeierei und Tüftelei den leidigen Erfolg, dass weder das eine noch das andere Mal etwas wirklich Tüchtiges zu Tage kommt. — Metzner's ebenfalls preisgekrönter Entwurf soll übrigens nicht unerwähnt bleiben, obwohl er für die Ausführung so nicht in Betracht kommen kann. Man sieht, dass der Künstler, der ihn schuf, ein fein empfindender und begabter Künstler ist, der überdies den Stein und seine Wirkung genau kennt, aber eine starke Anlehnung an Bartholomé's Totenmonument, die recht unmotiviert ist, macht sich bemerklich. Die »Macht der grossen Seele«, wie das Motto lautet, äussert sich doch nicht notwendigerweise darin, dass die Menschheit sich vor einem ihrer Grössten, wie hier, in Schmerzen krümmt, und der Wagner des Denkmals sieht zwar tiefsinnig aber zugleich sehr schwindsüchtig und schlapp aus. Wenn an seiner Stelle ein stolzer Dante auf dem Postament thronte, so würde man gar nicht zweifeln, dass die Unglücklichen, die sich da vor ihm in Qualen winden, die Verdammten seiner Hölle seien. Hier aber bleibt bei aller Ruhe und Tiefe der Sache ein komischer Beigeschmack nicht aus. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist bekanntlich nur ein kleiner Schritt, und unwillkürlich kommen dem Beschauer des unsterblichen Wilhelm Busch treffende Worte ins Gedächtnis:

Musik wird oft nicht schön gefunden,
Weil stets sie mit Geräusch verbunden! *H. S.*

Berlin. In Gegenwart des Kaiserpaares ist hier am 16. Juni das *Nationaldenkmal für Bismarck* feierlich enthüllt worden. Vorläufig lassen die zahlreichen Flaggenmasten, Tribünen und sonstigen Gerüste das Werk so wenig zu voller, ruhiger Wirkung kommen, dass eine eingehende Würdigung des Denkmals einstweilen vorbehalten bleiben muss. -r-

Hannover. Am 12. Juni wurde hier auf dem Nikolaikirchhofe an der Stelle, wo vermutlich am 4. Sept. 1776 *Christoph Heinrich Hölty* bestattet worden ist, ein von dem Bildhauer *Gundelach* und dem Architekten *Süer* geschaffenes Denkmal feierlich enthüllt. Es besteht in der Hauptsache aus einer von einer Urne bekrönten Säule, an die sich trauernd ein Jüngling, der Frühling, lehnt, während das Bildnis des Dichters als Relief angebracht ist. -r-

Zwickau. Hier wurde am 8. Juni ein Denkmal *Robert Schumann's* enthüllt. -r-

DENKMALPFLEGE

Mainz. Die Vorstände des historischen Vereins für das Grossherzogtum Hessen und des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer haben in Gemeinschaft mit dem Lokalausschuss des Römisch-Germanischen Centralmuseums zu Mainz eine Eingabe an den Reichstag gerichtet, in der sie unter genauer Darlegung der sehr triftigen Gründe die Bitte aussprechen, »es möge dem Reichstag gefallen, seine Zustimmung dazu zu erteilen, dass der sog. Eisernturm nebst Anbauten in Mainz, Löhrstr. 12 und Rheinstr. 59, dem Verein zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer zum Zwecke der Erhaltung in volles unbeschränktes Eigentum unentgeltlich überwiesen werde«.

Hoffentlich ist dieses auf Erhaltung des hochinteressanten historischen Denkmals gerichtete Gesuch von Erfolg gekrönt. Mit Recht wird in den Gründen u. a. dargelegt, dass das gesamte Anwesen des Eisernturms für den jetzigen Eigentümer, nämlich die Militärbehörde, keinerlei in Betracht kommenden Wert besitzt, und dass es aus gesetzlichen und etatsrechtlichen Gründen ausgeschlossen erscheint, dass die Militärbehörde dem Denkmal die dringend erforderliche weitgehende Pflege widmen kann, die seine würdige Erhaltung für kommende Zeiten gewährleistet, ja, dass sie im Gegenteil unter Umständen den Abbruch befürworten müsste. -r-

Wien. In der letzten Zeit hat sich Behörde wie Öffentlichkeit viel mit dem Schicksale des *Domes zu Gurk* in Kärnten beschäftigt. Der berühmte romanische Dom mit seiner hundertsäuligen Krypta und den herrlichen Kunstschätzen war seit seiner Erbauung im Besitze des Gurker Domkapitels, obschon der Sitz desselben seit Anfang unseres Jahrhunderts nicht mehr in Gurk, sondern in Klagenfurt ist. Die Kunstwerke erfreuten sich einer vorzüglichen Erhaltung und Pflege, und sind in ihrer Unberührtheit von Restaurationen geradezu einzig in Deutschland dastehend; erwähnt seien nur die Wandgemälde der Westempore (sog. Nonnenchor 13. Jahrh.) und die der Vorhalle (14. Jahrh.). Seit einigen Jahren sind Verhandlungen in der Schwebe, den Dom an ein Nonnenkloster, welches sich in Gurk bereits niedergelassen hat, zu verkaufen. Gegen dieses Projekt wurden seitens des Landtages wie der politischen Behörden Einwendungen erhoben, die um so begründeter erscheinen, als seit den letzten Jahren, wo das Domkapitel keinen Vertreter in Gurk mehr hat, drei empfindliche Missgriffe in Kunstwerken geschehen sind. Es wurden nämlich die Gemälde der Dreifaltigkeitskapelle (14. Jahrh.) überweisst, sowie das Haller'sche Flügelaltärchen mit originaler Polychromie (16. Jahrh.) teilweise überschmiert. Auch ist gegenwärtig die Aussenseite der Apsiden, welche den schönsten Teil der Aussenseite bilden, in die Klausur einbezogen und daher dem grossen Publikum unzugänglich gemacht worden. Unter allen Umständen wird zu sehen sein, dass die Zugänglichkeit beziehungsweise Sicherung der Kunstwerke auch weiterhin verbürgt werde. Einen vorzüglichen Führer durch den Dom hat Professor Dr. Hann verfasst. Seit zwei Jahren ist Gurk durch eine Flügelbahn mit der Hauptlinie Bruck-Pontafel verbunden, daher bequem zu erreichen. *S.*

WETTBEWERBE

Hamburg. Das Ausführungs-Komitee zur Errichtung eines *Bismarck-Denkmals* hat zur Erlangung von Entwurfsskizzen einen Wettbewerb unter Künstlern deutscher Reichsangehörigkeit eröffnet und zu diesem Zwecke ein Preisausschreiben erlassen. (Preise von 10000, 5000, 2000, 1000 M., im ganzen 30000 M.) Die Entwürfe sind bis zum 14. Dezember, 12 Uhr, in der Hamburger Kunsthalle einzuliefern. Verspätet eintreffende Sendungen können vom Wettbewerbe ausgeschlossen werden. Das Preisausschreiben kann mit 7 Anlagen (Plänen und Abbildungen) vom Bureau der Hamburger Handelskammer unentgeltlich bezogen werden. -r-

Berlin. In dem vom Verein für deutsches Kunstgewerbe behufs Erlangung von *Entwürfen zu einem Verbandszeichen* für den Verband Berliner Spezialgeschäfte veranstalteten Wettbewerbe haben erhalten: den ersten Preis (300 M.) der Entwurf mit dem Motto »Berliner Handelsmann« von

dem Maler Adolf Eckhardt in Berlin (Luitpoldstrasse 41), den zweiten Preis (200 M.) der Entwurf mit dem Motto »Reellität erwecket Vertrauen« von Fräulein Anna Kretschmer in Berlin (Maassenstrasse 13), den dritten Preis (100 M.) der Entwurf mit dem Motto »Hoflieferant« von dem Maler Adolf Eckhardt in Berlin. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Budapest. Die Nationalgalerie und das mit ihr in Verbindung stehende *Kupferstichkabinett* hat in letzter Zeit sehr wertvolle Erwerbungen gemacht. Von alten Meistern wurden u. a. Hans Baldung Grien's beide Gemälde »Adam und Eva« aus der Gräflich Schönborn-Bucheim'schen Kollektion in Wien angekauft; von modernen Meistern vor allem Böcklin's »Centaur in der Dorfschmiede«, sodann Segantini's Gemälde »L'angelo della vita« (aus der Wiener Secession), ferner drei farbige Handzeichnungen desselben Künstlers; von Munkácsy das im Jahre 1873 gemalte Bild »Les Rodeurs de nuit«, von Blanche ein weibliches Porträt, von Alfred East eine Landschaft u. s. w. Von Pastellbildern, Aquarellen sind namentlich Werke von Andri, Schmutzer, Zilcken, Hoetericks zu nennen, von modernen plastischen Arbeiten zwei Bronzen von Rodin: die Büste Falguière's und »Die drei Sirenen«; von Meunier »Der Pudleur«; von Desbois die Marmorgruppe »Leda mit dem Schwan«. Sodann erwarb die Direktion eine komplette Kollektion von Kupferstichen Dürer's (aus der Kollektion des Univ.-Prof. Dr. Julius Elischer) und einige hunderte von graphischen Arbeiten der hervorragendsten modernen Künstler aller Länder. Die hier erwähnten Kupferstiche Dürer's samt einer kostbaren Kollektion von Holzschnitten des Meisters, welche der Galerie vom Hofmaler und Kunstsammler Robert Scholtz leihweise überlassen wurden, waren im Kupferstichkabinett ausgestellt, wo sie von 9750 Personen besucht wurden. Gegenwärtig ist im Kupferstichkabinett eine in drei Sälen arrangierte Ausstellung von englischen Schabkunstblättern, wobei die besten englischen Künstler repräsentiert sind und zwar mit einer grossen Anzahl von Blättern vor der Schrift. Der von Dr. Gabriel von Térey verfasste ausführliche Katalog weist 232 Nummern auf und bringt vier Illustrationen.

St. Petersburg. Die *Gemäldegalerie J. K. Aiwasowski's* geht bedeutend verkürzt in den Besitz der Stadt Feodossia über, welcher der verstorbene Maler die Galerie vermacht hat. Von den Gemälden sind siebzehn von den Erben Aiwasowski's als ihr Eigentum zurückbehalten worden, darunter auch das unvollendete Gemälde »Die Sprengung eines türkischen Panzerschiffs«. Auch die beiden Gemälde »Der Heiland am Ufer des galiläischen Sees« und »Peter der Grosse in den Skären Finnlands« werden von den Erben des berühmten Malers in Anspruch genommen. Diese strittige Angelegenheit wird gerichtlich entschieden werden müssen. Die Galerie hat ein Gemälde aus Paris zurückerhalten, das »Der Ocean« betitelt ist und von den Erben zum Verkauf bestimmt war. ∞

VERMISCHTES

Berlin. Michael Lock's schöne Gruppe »Ich habe keine Zeit, müde zu sein«, die 1891 auf der grossen Berliner Kunstausstellung durch die grosse goldene Medaille ausgezeichnet wurde, ist jetzt im Staatsauftrag für das Hohenzollern-Museum durch Franz Tübbecke in Marmor ausgeführt worden. -r-

Wien. Die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* beabsichtigt, im Beiblatt der »Graphischen Künste« von jetzt ab ein systematisches *Verzeichnis aller neuen graphischen Originalarbeiten der Gegenwart* (Radierungen, Lithographien, Holzschnitte etc.), sowie der in diesen Techniken ausgeführten Reproduktionen und des künstlerischen Buchschmuckes zu veröffentlichen. Sie fordert die Künstler um fortlaufende Mitteilung über ihre neuen Arbeiten auf, zu welchem Zweck sie Formulare auf Verlangen kostenlos versendet. * *

Leipzig. Die Verlagsbuchhandlungen von B. G. Teubner und R. Voigtländer beabsichtigen, gemeinsam *Künstlersteinzeichnungen als Wandschmuck für Schule und Haus* herauszugeben. Hierauf bezügliche Prospekte versenden die genannten Firmen auf Wunsch kostenlos. Die Blätter, deren erste, etwa 50 an der Zahl, bereits im August oder September dieses Jahres erscheinen sollen, werden von den betreffenden Künstlern auch während des Druckes überwacht und werden nur 3 bis 6 M. kosten. Unter anderen haben bis jetzt folgende Künstler Bilder zugesagt: Karl Biese-Karlsruhe, Cissarz-Dresden, Dettmann-Königsberg, Fikentscher-Karlsruhe, Heichert-Düsseldorf, Kallmorgen-Karlsruhe, Skarbina-Berlin, Hans Thoma-Karlsruhe. -t-

Berlin. Dem B. T. wird aus Rom von einem in Verona geplanten *Akt der Kunstbarbarei* geschrieben: Aus angeblich hygienischen Gründen will man die altberühmte, herrliche *Piazza d'Erbe* zerstören und an Stelle der malerischen Renaissancehäuser mit ihren fröhlichen Erkern ein Theater, ein sogenanntes »Polytheama« erbauen! Die Veroneser Künstler unter Führung Angelo dall' Oca-Bianca's haben sich zwar bereits nachdrücklich ins Zeug gelegt, um dies zu verhindern, und die deutschen Künstler thäten gut daran, sich diesem Proteste anzuschliessen. Haben sich doch viele unserer besten Maler, wie z. B. Menzel, an Piazza d'Erbe erfreut und inspiriert! Vielleicht bedarf es nur dieses Hinweises, um die Stadtväter von Verona von einem Vorhaben abzuhalten, das sie später selbst als die ersten bedauern würden. -r-

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Oberziner, Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano. Trento Scotoni e Vitti.

Otto Söhring, Werke bildender Kunst in altfranzös. Epen. Junge, Erlangen. 2.—

Paul Seidel, Die Kunstsammlung Friedrich d. Gr. auf der Pariser Weltausstellung 1900. Giesecke & Devrient, Berlin. 2.40

Ét. Bricon, Psychologie d'Art. Henry May, Paris. Frs. 3.50

Jos. Mantuani, Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei. (Stud. zur deutschen Kunstgeschichte No. 24). Heitz, Strassburg.

H. Stratz, Nymphen und Silen von Gustav Eberlein. Enke, Stuttgart. 3.60

Inhalt: Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie. Von E. Polaczek. — Pariser Brief. Von K. E. Schmidt. — Herman Grimm †; Edward Moran †; Friedrich Friedländer †. — Wettbewerb um das Wagner-Denkmal, Enthüllung des Bismarck-Denkmals; Hannover, Denkmal für Hölty, Zwickau, Denkmal für Robert Schumann. — Mainz, Erhaltung des Eisenturms, Wien, Erhaltung des Domes von Gurk. — Hamburg, Bismarck-Denkmal; Berlin, Verbandszeichen der Spezialgeschäfte. — Budapest Neuerwerbungen, Petersburg, Galerie Aiwasowski. — Berlin, Gruppe von Lock, Wien, Graphische Künste; Leipzig, Wandbilder für Schulen; Verona, Gefahr für Piazza d'Erbe. — Bei der Redaktion eingegangene neue Werke.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstr. 15 und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 31. 18. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (32) der Kunstchronik erscheint am 15. August.

ZUR ERINNERUNG AN HERMAN GRIMM

VON HEINRICH WÖLFFLIN

Am 16. Juni ist Herman Grimm 73jährig gestorben. Ein ganz sanfter Tod, der auch den Nächsten unerwartet kam, hat ihn vor den Mühseligkeiten eines kränkelnden Alters bewahrt. Als ein müder Arbeiter, aber thätig bis zum letzten Augenblick, ist er aus dem Leben geschieden. Nachdem er mit grosser Freude die zehnte Auflage seines »Michelangelo« besorgt und ein kostbares illustriertes Prachtwerk aus dem Buch gemacht hatte, ging er noch einmal dem Thema »Raphael« zu Leibe; ihm galten seine letzten Bemühungen; die fertigen Kapitel sollen in der »Deutschen Rundschau« erscheinen.

Mit Michelangelo hat Grimm seine kunsthistorische Laufbahn begonnen. Michelangelo und Raphael sind seine erwählten Kunstbegleiter durch's ganze Leben geblieben. Es wäre undenkbar, dass er je eine allgemeine Kunstgeschichte geschrieben hätte: Kunstgeschichte war für ihn Künstlergeschichte. Und dabei galten nur die ganz Grossen. Erst wo die Silhouette einer ausserordentlichen Persönlichkeit erschien, konnte er vollen Anteil nehmen. Überall ist er ausgegangen von den Heroen; nur was sich in dominierenden Individuen verkörperte, schien ihm wertvoll; die Kleinen und Anonymen liess er gern bei Seite.

Das »Leben Michelangelo's« erschien 1860 (der zweite Band 1863). Das Buch war damals etwas Neues. Eine Künstlerbiographie mit dem Anspruch, den Helden persönlich dem Leser so nahe wie möglich zu bringen, und zugleich die ganze Gesellschaft der Zeitgenossen, seine Atmosphäre mit darzustellen, gab es noch nicht; und diese hier war geschrieben von einem Manne, der nicht nur Historiker war, sondern Dichter, und dessen Sprache und Auffassung menschlicher Dinge an der Aufgabe von Roman und Novelle sich gebildet hatte.

Grimm erzählt gelegentlich selbst, wie er dazu kam, einen kunsthistorischen Stoff wie Michelangelo anzufassen. Den Anstoss gaben Guhl's Künstlerbriefe, deren erster Band im Jahre 1853 herauskam. Die Kunsthistoriker waren schon lange an der Arbeit. Man sammelte und gliederte, »Schulen« grenzten sich ab und Entwicklungsreihen traten hervor; Kugler als erster hatte den Mut gehabt, den ganzen grossen Stoff der Kunstgeschichte einheitlich darzustellen; in viel bedeutenderen Proportionen fuhr Schnaase fort; 1855 gab dann Jakob Burckhardt im Cicerone die erste organische Darstellung der italienischen Kunstgeschichte. Aber neben all dem bedeuteten Guhl's Künstlerbriefe etwas ganz Besonderes. »Der persönliche Zusammenhang der Werke und ihrer Urheber wurde sichtbar«. »Man sah«, sagt Grimm, »wie die grossen Künstler gedacht hatten, wie das Leben sie erzog und formte, wie ihre Werke sich als Produkte ihrer Existenz erklären liessen. Raphael und Michelangelo wurden zu Persönlichkeiten«.

Das ist es. Das Interessante am Künstler ist seine Persönlichkeit; die Kunstwerke sind wertvoll als Ausdruck dieser Persönlichkeit; die Biographie ist die gegebene Art, Kunstgeschichte zu schreiben.

Kein grösserer Gegensatz als Grimm und Jakob Burckhardt. Burckhardt hat nie eine Biographie geschrieben, lauter Bücher mit systematischer Fragestellung. Die Geheimnisse des Persönlichen waren etwas, an das zu rühren er sich scheute, und ausserdem lag für ihn in der systematischen Darstellung allein Garantie und Antrieb, sachlich über Kunst zu sprechen. Die künstlerisch-fachmännische Seite bleibt bei Grimm im Hintergrunde. Er macht keine Formanalysen; es fällt ihm nicht ein, ein Kunstwerk nach seinen formalen Komponenten systematisch auseinanderzulegen; mit der Architektur, wo das notwendig geschehen müsste, hat er sich nie eingelassen. Man darf nicht sagen, dass ihm der Sinn dafür fehlte, allein die geistige Auffassung im Kunstwerk, die persönliche Stimmung darin ist ihm das Wesentliche, seine Kunstbetrachtung geht auf den poetischen Inhalt, und es sind wohl überhaupt litterarische Kunstwerke seiner

Natur homogener gewesen als Dinge der bildenden Kunst.

In Homer, Dante, Shakespeare und Goethe konzentrierte sich für ihn die menschliche Kultur. Nach dem Zusammenhang mit diesen Potenzen schätzte er die Künstler. Michelangelo und Raphael sind gross geworden, weil sie an Dante sich nährten. Venedig steht darum tiefer in seiner Kunst als Florenz, weil es zu Dante kein Verhältnis hatte. Im 19. Jahrhundert ist Cornelius die überragende Persönlichkeit: »Lesen Sie Dante«, war sein Mahnwort an alle jungen Künstler. Für die blosse malerische Erscheinung konnte Grimm sich nicht erwärmen, und die Kunstinteressen des endenden 19. Jahrhunderts waren ihm darum im allgemeinen fremd, so energisch er zu Zeiten für einzelne Erscheinungen eintreten konnte, wie Böcklin, Burnand oder auch Vilma Parlaghi. Die ganze Schwärmerei für die holländischen Maler schien ihm eine Modesache, der einzige Rembrandt ausgenommen, den er mit Shakespeare zusammenstellte und »der Potenz nach« für den allergrössten Künstler zu halten geneigt war. Rubens dagegen liess ihn gleichgültig.

Grimm war von einer grandiosen Unabhängigkeit in seinen Meinungen und besass immer den Mut, was er meinte, laut zu sagen. Jedem ist aufgefallen, wie stark in seinen Arbeiten die Person des Autors hervortritt, wie häufig der Zusammenhang einer Darstellung unterbrochen wird, um ein rein persönliches Erlebnis einzuschieben. Er war überzeugt, das persönliche Erlebnis sei das wertvollste, was sich mitteilen lasse bei einer Person von geistigem Rang. Allem Vorhandenen gegenüber nimmt er, auch als Historiker, das Recht in Anspruch, völlig subjektiv sein zu dürfen in der Auswahl und Schätzung des Guten; auch der momentane Einfall hat bei einem geistreichen Menschen sein heiliges Recht, ausgesprochen zu werden. Es ist wahr, Grimm hat — hier der typische Sprössling der Romantik — von diesem Recht der Subjektivität einen weitgehenden Gebrauch gemacht, allein wer ihn deshalb tadelt, mag sich sagen, dass es doch immer eigene Einfälle und originale Stimmungen gewesen sind, die er aussprach, und dass eben dieser subjektive Beisatz seinen Büchern eine Lebensdauer geben könnte, wie sie für objektivere und wissenschaftlichere Arbeiten nicht erhofft werden kann. Es liesse sich denken, dass seine Bücher noch Leser fänden, auch wenn ihr Gehalt an thatsächlichen Mitteilungen längst für überwunden gälte.

Nur von der Persönlichkeit aus kann man Persönlichkeiten verstehen. Das sogenannte biographische Quellenmaterial ist ein trügerisches Mittel zur Erkenntnis. Mehr und mehr wird man dazu kommen, all dies Äusserlich-Thatsächliche in seiner Halbwahrheit und Lückenhaftigkeit bei Seite zu lassen und die grossen Persönlichkeiten nur aus dem Eindruck ihrer Werke zu konstruieren.[1])

Gegen alle Art unzusammenhängenden Detailwissens hatte Grimm die grösste Abneigung. Bücher wie etwa Morelli's kritische Besprechungen der deutschen Galerien waren in seinen Augen keine wissenschaftlichen Bücher. Nur da sah er wissenschaftliche Bildung, wo die Kunstgeschichte mit Litteraturgeschichte und Philosophie sich paarte. Das allgemein Menschliche zu erkennen, die grossen Zusammenhänge der Kulturgeschichte, darauf komme es an. »Nur der Historiker nützt, der zugleich philosophischer Künstler ist.«

Es giebt Leute, die ihm diese Meinungen übel genommen haben. Er selber hat sich nicht schlecht dabei befunden. Vor allem hat er das eine erreicht, dass er an seiner Arbeit Freude behielt bis zum letzten Augenblick, und diese Freude ist doch wohl das Resultat einer innerlich zusammenhängenden Bildung gewesen.

Er dachte nicht klein von seiner Aufgabe als Schriftsteller. »Wenn Sie ein Buch schreiben wollen,« sagte er wohl, »so müssen Sie überzeugt sein, dass eine Million von Lesern gespannt auf Sie wartet.« Er lächelte natürlich dabei, aber bei aller seiner Arbeit hat er die Wirkung ins Weite im Auge gehabt.

Für das, was er sagen wollte, stand ihm ein Stil zu Gebote, den er *seinen* Stil nennen durfte. Er schrieb leicht, aber das eigentliche Gepräge bekam die Sprache erst während des Druckes. Grimm'sche Druckbogen sollen die Verzweiflung des Setzers gewesen sein. Fünf- bis siebenfache Korrekturen waren nichts Aussergewöhnliches.[1])

Gesprochen hat Grimm ganz anders als geschrieben. Alle die Urteile, die in seiner Person den pathetischen Ton als den Hauptton herausgehört haben, würden vor dem Eindruck des lebendigen Menschen verstummt sein. Da war so gar nichts von Pose und Manier. Fast dreissig Jahre lang hat er im akademischen Hörsaal durch seine leichte gesprächsartige Rede die jungen Leute entzückt, und vollends zu Hause gab er sich in der einfachsten und liebenswürdigsten Weise. Die feine Humanität seines Wesens kam da überhaupt erst zur vollen Erscheinung, da lernte man auch erst seinen unermüdlichen Humor kennen, den der Schriftsteller so selten gezeigt hat, und vor allem die grosse Güte seines Herzens, die all denen, die sie erfahren haben, sein Andenken unvergesslich machen wird.

Über die Bedeutung Herman Grimm's ein endgültiges Urteil zu fällen, dürfte jetzt wohl niemand wagen. Weder die Kunstwissenschaft noch die Litterarhistorie ist befugt, von sich aus ihm seinen Platz anzuweisen. Er hat seine Stellung in der Geschichte der allgemeinen deutschen Kultur. Es ist nicht auszudenken, wie viele Leser er im Verlauf eines Menschenalters in den Kreis seiner Bildung hineingezogen hat.

AUS VENEDIG

Nach der Kenner Urteil bestätigt sich, dass das vom Maler J. Bras in Görz erworbene Gemälde ein *wirklicher Tizian* ist und zwar einer der allerschönsten aus

[1]) Für diese Generalthesen, die Grimm mit dem Alter immer schärfer ausspricht, sei verwiesen auf Raphael, 3. Aufl., S. 292 und Homer's Ilias II, S. 382.

[1]) Eben deswegen hat Grimm bei Zeiten sich verbeten, dass aus dem litterarischen Nachlass irgend etwas publiziert werde. »Was von meinen Sachen etwas taugt, ist immer erst im Druck gut geworden.«

jener Zeit, in welcher der Meister in gewaltigen Körperformen schwelgte. Das Bild stellt in lebensgrosser Halbfigur den an einen Baum gebundenen und im Schmerze sich windenden hl. Sebastian dar. Wie man sagt, soll in dem Bilde ein längst verloren geglaubter Tizian aus casa Renier wieder ans Tageslicht gekommen sein. — Der hier verstorbene österreichische General Cutöz entführte das Gemälde nach Görz, woselbst es Herr Bras von dessen Sohn kaufte. Bald dürfte es eine der hervorragendsten ausservenezianischen Galerien zu schmücken bestimmt sein, da man hier nicht im stande ist, zu dem hohen Preise, den der jetzige Besitzer verlangt, es zurück zu erwerben. — —

Dass hier nicht alles verkauft wird und die Freude am Kunstbesitze noch nicht ganz erstorben ist, beweist der Conte Donà delle Rose, welcher, ein wirklicher Gentiluomo, einen seiner Paläste, den Palazzo Michiel delle Colonne, in der Nähe des Rialto, dem Besuche des Publikums eröffnet hat. Das ganze Hauptstockwerk ist mit den wertvollsten Arazzi geschmückt. Sie sind mit grösster Sorgfalt in die Räume, eine grosse Sala und eine lange Zimmerflucht, eingefügt. Prächtige Sopraporten schmücken die genannte Sala, zum Teil von G. B. Tiepolo's Hand. Ein prächtiges Deckengemälde (Oelmalerei auf Leinwand) von G. B. Tiepolo hat der Graf aus dem ihm ebenfalls gehörigen Palazzo Barbarigo am Canal grande (S. Maurizio) in eine der Decken des in Rede stehenden Museums einfügen lassen, um es so der Bewunderung des Publikums leichter zugänglich zu machen. In einem der vorderen Zimmer sind in sehr gutem Lichte die Gemälde aufgestellt. Ausser einem grossen Reiterbildnis von Moretto da Brescia ist es besonders ein wundervolles, unglaublich farbenzartes Madonnabild des Giov. Bellini, welches die Aufmerksamkeit in hohem Grade fesselt. Das Bild ist bezeichnet, aber ohne Jahreszahl. Es hat Breitformat, als ›Capitello‹ umrahmt. Die Madonna sitzt in Halbfigur in einer Landschaft, von vorne gesehen. Die ganze Breite des Hintergrundes ist von einem Städtebild eingenommen, welches sich mit Thoren und Türmen phantastisch duftig entwickelt. Einige Skulpturen, wertvolle Porzellane, Kostüme u. s. w. machen den weiteren Besitz dieses vornehmen Privatmuseums aus. Obenan stehen jedoch die prächtigen Arazzi aus den verschiedensten Zeiten und Schulen. — —

Dem städtischen Museum (Corrèr) ist ein für venezianische Erinnerungen wichtiges Geschenk geworden. Prinz Heinrich von Bourbon, Conte di Bardi (Besitzer des Palast Vendramin-Calerghi) hat dem Museum ein grosses Gemälde überwiesen, auf welchem die Lagune zwischen der Fondamenta nuova und Mestre dargestellt ist, wie sie im Jahre 1788 völlig zugefroren, zwischen der Insel S. Secondo und Campalto einer fröhlichen Menge als ungewohnter Tummelplatz dient. (Auch die Volkspoesie hat sich in einer bekannten Canzone, welche noch im Volksmunde lebt, dieses ausserordentlichen Ereignisses bemächtigt.) — —

In der Frarikirche fährt man fort, weitere Fresken des 14. Jahrhunderts bloss zu legen. Man hat dieser Tage in den Gewölbekappen des Chors die reizendsten in völliger Farbenfrische prangenden ornamentalen Malereien entdeckt. Vier der Gewölbefelder sind bereits von der Tünche befreit. Auch in S. Stefano restauriert man gegenwärtig den Chor, nachdem von allen Seiten Beiträge geflossen und auch Regierung und Stadtverwaltung Summen ausgesetzt haben zum Zwecke der Aufdeckung des gesamten Freskenschmuckes.

Die Stadtverwaltung hat das erfreuliche Anerbieten des hiesigen Malers V. Bressanin angenommen, den mächtigen Saal des Konservatoriums (Liceo Benedetto Marcello genannt) auszumalen gegen blosse Entschädigung der Materialkosten (8000 Lire). Der prächtige Saal, einst der Festsaal des grossen Palazzo Pisani (am Campo S. Stefano), ging mit dem ganzen Stockwerke, in welchem der Saal liegt, vor einigen Jahren käuflich an die Stadt über. Leider war gerade vorher das Deckengemälde (auf Leinwand, Anfang des 18. Jahrhunderts) nebst sämtlichen Statuen der Treppenwendungen sowie das Prachtgitter aus Bronze, welches das Portal des Saales schmückte, an Heilbronner in Paris verkauft worden. (Man hatte zu lange mit dem Kaufe gezögert und hätte um dieselbe nun bezahlte Summe alles haben können). Der nun kahle Saal, mit seiner grossen Orgel im Hintergrunde, seiner von mächtigen Säulen getragenen, ringsum laufenden Galerie wird durch den in Aussicht genommenen Gemäldeschmuck an Decken und Wänden in neuer Schönheit prangen. Es steht zu erwarten, dass es Bressanin, einem noch jungen Manne, gelinge, den richtigen Ton und Stil zu finden, der zur Architektur in weiss und Gold stimmt. Das Programm des Künstlers entwickelt die verschiedenen Aeusserungen und geschichtliche Entwickelung der Musik. Durch eine Scheinarchitektur wird er den Plafond zunächst erhöhen und ringsum in freien Gruppen wird Kirchenmusik, Symphonie, das Lied, die dramatische Musik und der Tanz dargestellt werden. Im offen bleibenden Mittelfelde wird Amor und Psyche aus hellen Lüften herabschweben. Das so rasch aufgeblühte städtische Konservatorium, welches unter Bossi's, des besten Organisten Italiens, trefflicher Leitung steht, verdiente wohl als Deckenschmuck das Beste zu erhalten, dessen die heutige venezianische Kunst fähig ist. Wie es scheint, dürfte die geeignete Kraft gefunden sein, das Programm würdig zu entwickeln. *A. Wolf.*

NEKROLOGE

Bonn. Hier, im deutschen Krankenhaus, starb am 6. Juli an einer Gehirnhautentzündung der Maler *Erwin Küsthardt*. Er war ein Sohn des Bildhauers Fr. Küsthardt zu Hildesheim und wurde dort am 23. Januar 1867 geboren. 1885 ging er nach Düsseldorf, wo er unter P. Janssen's Leitung studierte. Sein erstes Bild ›Magdalena an der Leiche Christi‹ erregte vor 6 Jahren berechtigtes Aufsehen, wie denn die religiöse Malerei auch ferner des Künstlers eigenstes Gebiet blieb. Nachdem er bereits 1896 infolge eines Düsseldorfer Stipendiums seine erste Romfahrt gemacht hatte, erhielt er 1898 den grossen Staatspreis zu einer Reise nach Rom von der Berliner Akademie der Künste. Sein früher Tod bedeutet einen schmerzlichen Verlust für die deutsche Kunst, wenigstens waren die grossen Hoffnungen, die auf sein Talent gesetzt wurden, voll berechtigt. ∞

Weimar. Hier starb am 9. Juli der berühmte Landschaftsmaler *Ludwig Freiherr von Gleichen-Russwurm*. Er war 1836 als Sohn des bayrischen Kammerherrn Adalbert von Gleichen-Russwurm und seiner Gattin Luise von Schiller, einer Tochter des Dichters, geboren. Er kam erst spät, im Jahre 1869, zur Malerei, die er zunächst in Weimar unter Graf Kalckreuth und Max Schmidt studierte. Den grössten Einfluss aber gewann Theodor Hagen auf ihn, der 1871 nach Weimar kam. Gleichen-Russwurm schritt, wie selten einer, in seiner Kunst mit der Zeit fort — die Sonderausstellung seiner farbenfrischen Landschaften und seiner genialen Radierungen, die der Berliner Kunstsalon Cassirer im Vorjahre veranstaltete, war der sprechendste Beweis der seltenen, kraftvollen schöpferischen Jugend dieses Alten. — Ein Aufsatz in der ›Zeitschrift für bildende Kunst‹ wird sich demnächst ausführlicher mit dem Leben und der verdienstlichen Thätigkeit des Künstlers beschäftigen. *P. W.*

Wiesbaden. Hier starb am 17. Juni der Landschaftsmaler *Johannes Hermes* aus Berlin, ein Schüler Oswald Achenbach's. Er stand im 60. Lebensjahre. §

Königsberg. In Rossitten starb am 2. Juli nach langer schwerer Krankheit der Tiermaler *Heinrich Krüger.* -r-

PERSONALIEN

Berlin. Die *Grossen Staatspreise für Künstler* sind wie folgt verteilt worden: den Rompreis für Maler (3300 M.) erhielt Siegmund Lipinsky, den Staatspreis für Architekten (3300 M.) Richard Ziegler-Breslau und eine ehrenvolle Anerkennung Arckitekt Professor Friedrich Pützer-Darmstadt.

Der Dr. Paul Schulze-Preis (3000 M. zu einer Reise nach Rom) fiel dem erst 21 jährigen Bildhauer Georg Hengstenberg zu und der Michael Beer-Preis (2250 M.) dem Bildhauer Plessner. -r-

Rostock. Der Grossherzog hat dem Bildhauer *Wilhelm Wandschneider*-Charlottenburg die *Goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft* verliehen. -r-

Berlin. Dr. Walther Gensel ist an Stelle des nach Basel als Professor berufenen Dr. A. H. Schmidt als Hilfsarbeiter bei der Königl. Nationalgalerie eingetreten.

SCHULEN UND AKADEMIEN

Königsberg. Auf Veranlassung des Direktors Prof. Ludwig Dettmann wird *an der Königl. Kunstakademie* hierselbst vom 1. Oktober ab mit Genehmigung des Kultusministers *eine Klasse* für Porträt, Akt und Landschaft *für genügend vorgeschrittene Schülerinnen* eingerichtet werden. Es sind zu diesem Zwecke bereits zwei grosse Räume bestimmt worden, in denen die Lehrer der bezüglichen Atelierklassen unterrichten werden, so für Akt und Komposition Dettmann, für Landschaft Olof Jernberg. In den Hilfswissenschaften findet ein gemeinsamer Unterricht für Schüler und Schülerinnen statt. -r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. In Pompeji ist abermals ein *bedeutendes Kunstwerk gefunden* worden, und zwar die gut erhaltene trefflich durchgeführte Statue eines nackten, jugendlichen bartlosen Mannes. Das Werk, das mit der Plinthe nur etwa dreiviertel Meter hoch ist, wird der Bronzesammlung des archäologischen Museums zu Neapel einverleibt werden. Kleine mit Bändern an den Füssen befestigte Flügel legen die Vermuthung nahe, dass es sich um eine Darstellung des Perseus oder Bellerophon handelt. ∞

Tolentino. Die Fresken, welche Conte Luigi Manzoni in San Catervo in Tolentino entdeckte und dem Pinturicchio zuschrieb, dürften doch nicht ganz den hohen künstlerischen Wert besitzen, welche ihnen der verdienstvolle Umbrische Lokalforscher zuschreibt. Immerhin aber verdienen sie die höchste Beachtung. Die Gemälde schmücken die Grabkapelle des Heiligen am Ende des linken Seitenschiffes. Hier steht auch ein mächtiger altchristlicher Sarkophag, der die Gebeine S. Catervo's enthält. Die Kapelle ist gradlinig abgeschlossen und mit einem Kreuzgewölbe überdeckt, wo auf blauem Grunde die vier Evangelisten und acht Sibyllen gemalt sind. Darunter sind drei Lunetten mit Gemälden geschmückt. Links sieht man, durch ein späteres Fenster zum Teil zerstört, die Anbetung der Könige; über dem Altar thront die Madonna zwischen S. Catervo und dem h. Sebastian; rechts ist die Kreuzigung Christi gemalt. Die Deckengemälde wurden fast vollständig übermalt, und nicht viel besser erging es der Madonna in der Mitte. Sie geben kaum noch irgend welchen Inhalt für ein kunstkritisches Urteil. Besser erhalten ist der jugendliche h. Sebastian, der in Festgewändern — Panzer und Mantel — erscheint, die reich mit Gold verziert sind. Sein feines Gesicht, welches ganz von blonden Locken umrahmt ist, muss vor allem Manzoni bestimmt haben, die Fresken dem Pinturicchio zuzuschreiben, der ja im benachbarten San Severino eins seiner herrlichsten Tafelbilder gemalt hat. Auch die Anbetung der Könige giebt sich als Werkstattarbeit Pinturicchio's zu erkennen — man könnte vielleicht an Tiberio d'Assisi denken — während die Kreuzigung gegenüber älter zu sein scheint als die beiden anderen Fresken. Leider ist auch hier der ganze obere Teil des figurenreichen Freskobildes einer Restauration zum Opfer gefallen. Der untere zerfällt in zahlreiche Gruppen: Maria sinkt in Ohnmacht, von teilnehmenden Frauen gehalten, die Kriegsknechte würfeln um den Mantel Christi, eine Schar von Tolentiner Bürgersleuten — bartlose Männer in schwarzen Mänteln — sieht dem Schauspiel zu. Wer dies Fresko gemalt, wird nicht leicht zu bestimmen sein, da die Typen wenig individuell sind, doch dürfen wir wohl von dem Forschungseifer Manzoni's über Geschichte und Maler der Fresken von San Catervo noch neue Aufschlüsse erwarten. *E. St.*

DENKMALPFLEGE

Spoleto. Die antiken Monumente Spoletos haben zur Zeit in dem Ingenieur Sordini eine tüchtige Kraft gefunden, welche für ihre Erhaltung sorgt. Kaum eine andere der kleineren Städte Mittelitaliens ist so reich an Denkmälern des Altertums. Unter der Präfektur sieht man in unterirdischen Gewölben die gewaltigen Reste eines Amphitheaters; unter dem Palazzo Comunale finden sich die Trümmer eines antiken Hauses mit wohlerhaltenen Mosaikfussböden und einigen Wandmalereien; in S. Agostino del Crocifisso, der Kirche des Campo Santo, deren Restauration vor wenig Jahren vollendet wurde, ist das Säulenmaterial mehrerer antiker Tempel verwendet das Gebälk zu stützen in der Art wie in S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Der vollständige Grundriss eines antiken Tempels wurde endlich dank der Arbeit Sordini's unter der Kirche S. Ansano blossgelegt. Die Arbeiten sind eben aus Mangel an Mitteln eingestellt, aber man kann doch von der Krypta aus bis an das äusserste Ende des Tempels vordringen, dessen Fundamente auf festgefügten Travertinquadern ruhen. Das heutige Kirchlein erhebt sich ziemlich genau auf den Trümmern des alten Tempels und so werden die weiteren von der Stadt geplanten Ausgrabungen auf grosse Schwierigkeiten stossen, wenn man S. Ansano erhalten will. Leider hat sich dagegen in Spoleto niemand gefunden, der den Denkmälern moderner Kunst seine Fürsorge angedeihen liesse. Der Zustand der berühmten Chorfresken Fra Filippo's im Dom ist wahrhaft erschreckend. Gut erhalten ist nur noch die Mittelgruppe der Krönung Mariä, Gott Vater und die Madonna selbst. Schon die Engelchöre haben arg gelitten — einer der Köpfe oben links ist abscheulich übermalt — die Heiligengestalten links haben einen Teil ihrer Farben verloren, und die Sibyllen gegenüber sind noch schlechter erhalten. Es fehlen hier von dreien schon die Köpfe und von den faltenreichen Mänteln sind die Farben zum Teil herabgefallen. Viel schlimmer noch sieht die Zerstörung unten aus, einerseits wohl, weil die Wände feuchter sind als das Gewölbe, dann aber auch, weil Fra Diamante, der hier hauptsächlich gearbeitet hat, die Farben nicht so gut zu mischen verstand wie sein Meister. Die Verkündigung links ist kaum noch kenntlich, ebensowenig Madonna und Apostel in der Assunta hinter dem Tode Mariä, wo auch die Gewänder der Apostel zerstört sind. Etwas besser erhalten ist nur

die Anbetung des Kindes rechts. — Noch verwahrloster als die Fresken des Florentiners im Chor sind die des Umbriers Pinturicchio in der kleinen Kapelle Eroli am Eingang neben dem rechten Seitenschiff. Die Kunstgeschichte hat von diesen Malereien wenig oder gar keine Notiz genommen. Und doch sind es wohl zweifellos Arbeiten von Pinturicchio's eigener Hand, die derselbe Kardinal Eroli ausführen liess, dessen Grabstatue von Dalmata's Hand man in den vatikanischen Grotten sieht. Ursprünglich war sicherlich die ganze Kapelle, Apsis, Wände und Tonnengewölbe ausgemalt. Heute haben sich nur noch die Fresken der Apsis und ein Christus auf dem Grabe sitzend vor der Altarwand erhalten. Oben in der Wölbung erscheint Gott Vater segnend, in einer Mandorla thronend von zwei anbetenden Engeln verehrt. Darunter in der Nische über dem Altar sieht man Maria mit dem Jesusknaben im Schoss, rechts einen der Protomärtyrer, Stephanus oder Laurentius, links Johannes den Täufer. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt an einem See und vor dem Thor eine Volksmenge, die einem predigenden Dominikaner lauscht. Ganz rechts in der Ecke ist noch in winzigen Verhältnissen die Flucht nach Ägypten dargestellt. Zwei Bäume beschatten die thronende Jungfrau, die mit demselben süssen, sinnenden Blick auf den Beschauer herabsieht, wie die Madonna in dem berühmten Tondo im Appartamento Borgia. Das Kind trägt ein weisses Hemdchen, ein Amulett um den Hals und sitzt auf einem Polsterkissen; man meint, es wende sich an einen knieenden Stifter, der aber nicht mehr vorhanden ist. So schön und anmutig diese Fresken einmal gewesen sein müssen, da sie fast auf der gleichen Höhe stehen wie Pinturicchio's Malereien in S. Maria Maggiore in Spello, sie gehen jetzt dem sicheren Verfall entgegen, und es wird nichts gethan ihn aufzuhalten. Von den Farben haben sich meistens nur noch die Schatten erhalten, der Kopf des Protomärtyrers ist zerstört, der des Täufers übermalt. Wann hat Pinturicchio diese Malereien ausgeführt? Die Jahreszahl MCCCCLXXXXIIIX, welche auf einem Marmortäfelchen mit reichem Fries, der die Kapelle umkränzt, über dem Eingang angebracht, giebt auch auf diese Frage Antwort, und dadurch erhalten diese Fragmente von Fresken des umbrischen Meisters noch einen besonderen Wert.

F. St.

Bologna. Die Wiederherstellung einer der grössten gotischen Kirchen Italiens nähert sich dem Ende. Seit Jahren wird in San Francesco die Restauration der Kirche betrieben, die erst vor weniger als zwei Jahrzehnten dem Kultus zurückgegeben worden ist. Die Tünche ist entfernt und das Innere des herrlichen Baues erscheint in seiner natürlichen Gestalt als Backsteinbau. Im Kapellenkranz des Chors sind sechs Kapellen durchgehends aus Privatmitteln wiederhergestellt und mit gemalten Fenstern verziert. Früher schon erhielt Guerandio's Grabmal Papst Alexanders V. einen würdigen Platz und ebenso soll auch der monumentale Hochaltar der Massegne an seinen ursprünglichen Standort im Hintergrunde des Chors, wo heute die Orgel steht, zurückversetzt werden. *E. St.*

DENKMÄLER

Berlin. Das von Reinhold Begas geschaffene *Nationaldenkmal für Bismarck*, das vor einigen Wochen auf dem Königsplatz vor Wallot's herrlichem Reichstagshaus enthüllt worden ist, erfüllt keineswegs die grossen Hoffnungen, die man auf dies Werk zu setzen berechtigt war.

Die Dankbarkeit, Bewunderung und Liebe des Volkes, das in seiner Gesamtheit die Mittel zur Errichtung des Denkmals aufgebracht hat, sollte in diesem Standbild ihren bis in späte Zeiten dauernden Ausdruck finden. Oft ist — auch schon anlässlich des Kaiser Wilhelm-Denkmals — behauptet worden, dass wir jenen grossen Männern zu nahe ständen, um sie in ihrer ganzen Monumentalität erfassen und schildern zu können, und dass daher die Errichtung solcher Denkmäler besser den Kommenden zu überlassen sei. Zum Beweis dieser Ansicht ist auf die langwierige Geschichte des Rauch'schen Denkmals Friedrichs des Grossen hingewiesen worden. Aber diese Geschichte dürfte eher das Gegenteil beweisen, zumal wenn man bedenkt, dass das grossartigste Denkmal, das Berlin aufzuweisen hat, das gewaltige Schlüter'sche Standbild des Grossen Kurfürsten, bereits fünfzehn Jahre nach des Helden Tod enthüllt worden ist. Daran also liegt es nicht, aber darauf kommt es an, dass die bedeutende Aufgabe den ebenbürtigen Künstler findet. Ob unsere Zeit nun angesichts einer Aufgabe, wie das Nationaldenkmal für einen Bismarck, Bildhauer aufzuweisen hat, bei denen diese Ebenbürtigkeit vorhanden, das kann allerdings zweifelhaft sein. Sicher aber ist es, dass Begas sich der ihm übertragenen Arbeit, wie gesagt, nicht gewachsen gezeigt hat.

Sein Bismarckdenkmal ist von einem Mangel an Einheitlichkeit und Geschlossenheit, der verletzend wirkt. Eine gewisse Beeinträchtigung der schönen Fassade des Reichstagshauses wäre vielleicht überhaupt nicht zu vermeiden gewesen, aber dies Monument stört durch jene Eigenschaften, durch seine Unruhe und Zerrissenheit, die ruhige Wirkung des Bauwerkes in besonderem Masse. Der Architekt des Denkmals hat sich freilich alle Mühe gegeben, durch die breiten graden Linien des Unterbaues eine Art Vermittelung zwischen dem Barock Begas'scher Kunst und dem eigenartigen Stil Wallot's zu schaffen, aber auf diesem Unterbau stehen die plastischen Gruppen ohne inneren Zusammenhang mit ihm und selbst unter sich. Sie erscheinen sämtlich wie ins Ungeheuere übersetzte Genrefiguren.

Wie das Denkmal beschaffen, das ist durch Berichte der Tageszeitungen und durch Abbildungen inzwischen allgemein bekannt geworden, und eine Beschreibung ist deshalb hier überflüssig. Es ist in jenen Schilderungen immer von einem »Atlas« und einem »Siegfried« die Rede, die Vorder- bezw. Rückseite des Sockels schmücken. In der That drängen sich ja diese Benennungen bei dem Weltkugelträger sowohl wie bei dem schwertschmiedenden Manne auf, aber wenn Begas wirklich jene Gestalten der Sage, den Titanen der griechischen und den Helden der deutschen, hier hätte darstellen wollen — welch ein Mangel an Einheitlichkeit des Gedankens und der Empfindung würde auch darin offenbar! Ausserdem würde das Bild des duldenden, die Welt tragenden Atlas, der, nebenbei, an einem aus künstlerischer Absicht nicht zu erklärenden Missverhältnis der beiden Oberschenkel leidet, als Charakteristikum für Bismarck nicht besonders glücklich sein. — Der Schwertschmied ist an sich eine plastisch vortreffliche Arbeit, vielleicht eine der besten, die Begas geschaffen, aber eben *für sich* betrachtet; auf dem Granit des Denkmals kniet er recht unvermittelt, wie kühn und naturwahr er auch hinaufgestellt ist.

Und ebensowenig Zusammenhang zeigen die Gruppe der Geschichte oder Weisheit, die auf einer Sphinx thront, und die der weiblichen Gestalt, die finster vor sich hinblickend, den Fuss auf den Nacken eines sich gebändigt duckenden Leoparden setzt. Allein, so wenig diese eine an die phrygische Mütze erinnernde Kopfbedeckung tragende Frauengestalt befriedigt, so grossartig ist der Leopard, den August Gaul mit bewährter Meisterhand modelliert hat. Hier ist, was man sonst fast überall vermisst, sprühende Lebenswahrheit zu wahrhaft monumentalem Stil erhoben.

Das Bestreben, in der Hauptfigur, dem Bismarck selbst, stürmische Bewegung und monumentale Ruhe zu verbinden, ist dem Künstler verhängnisvoll geworden. Die hastige Bewegung des Oberkörpers stimmt wenig zu der Stellung der Beine. Der Kopf ist, da er sehr ähnlich ist, sehr bedeutend, obwohl auch hier vielleicht noch eine Steigerung möglich gewesen wäre. Der Helm ist sehr, fast zu weit nach hinten geschoben. So ist allerdings erreicht, dass das Gesicht nicht von ihm beschattet wird, aber war denn der Helm überhaupt notwendig? — In ihrer Gesamtheit ist die Bismarck-Figur jedenfalls nicht so, wie man sie hier gewünscht hatte.

Die in den Unterbau eingelassenen Reliefs endlich sind zwar ganz in Begas'scher Manier, aber zum Teil doch etwas allzu skizzenhaft und inhaltlich teilweise recht genrehaft gehalten, und eben zu viel Genre ist der Hauptfehler des ganzen Monumentes. Was sollen uns alle diese Nebendinge, von denen jedes einzelne eine besondere Eigenschaft oder That des gewaltigen Mannes schildern soll! Es sind ganz andere Empfindungen und Gedanken, die diese wuchtige Persönlichkeit erweckt; er selbst, sein Name schon sagt uns mehr und ergreift uns tiefer, als alle diese plastischen Kommentare, und so wird es wohl nicht nur uns Zeitgenossen, sondern wahrscheinlich in erhöhtem Masse den späteren Geschlechtern ergehen. Darum hätte dies Beiwerk besser gefehlt, und das Denkmal, das ihm sein Volk setzte, hätte nicht *von ihm* reden und dies und jenes berichten sollen, sondern es hätte vor uns stehen und zu uns reden sollen, einfach, in sich geschlossen, wuchtig und gross, wie er selbst. *P. W.*

Mailand. Hier wurde ein Denkmal für Carlo Cattaneo, den Organisator des Widerstandes gegen Radetzky im Jahre 1848 enthüllt. Die kostenlose Ausführung der Statue und der Sockelreliefs ist Ettore Ferrari zu danken.

Karlsruhe. Am 21. Juni d. J. wurde die *Bismarcksäule der Karlsruher Studentenschaft* eingeweiht. Sie ist auf den südlich von Karlsruhe gelegenen Ettlinger Schwarzwaldvorhöhen errichtet, von wo der Beschauer einen fast unbegrenzten Ausblick auf die Rheinebene hat. Die Wirkung auf die *Ferne* war deshalb für den Erbauer der Säule, Herrn Architekt Professor *Ratzel*, von doppelter Wichtigkeit. Es wurde in diesem Sinnne von allem dekorativen Detail abgesehen, und die Wirkung ausschliesslich auf den Eindruck imposanter und grossgegliederter *Massen* verlegt. Ein mächtiger, von einer Mauerrampe umgebener Turm endet in vier gedrungene Säulen, welche die Steinplatte mit dem eingesenkten Feuerbecken tragen. Auf diese Weise hat Herr Professor Ratzel den zu Grunde liegenden *Kreis*'schen Entwurf den örtlichen Verhältnissen angepasst und zu einem Kunstwerke von selbständiger Bedeutung und einfacher und ansprechender Monumentalität und Kraft der Wirkung umgestaltet. *K. W.*

WETTBEWERBE

Leipzig. Bei dem vom Leipziger Künstlerverein unter seinen Mitgliedern veranstalteten *Wettbewerb zur Erlangung von Skizzen für ein Wandbild* hat der Maler *Horst Schulze* den Preis erhalten. Jedoch ist ihm der Auftrag zur Ausführung nicht erteilt worden, vielmehr hat er nochmals in Wettbewerb zu treten mit den Malern Molitor und Fröhlich. Zu den Preisrichtern gehörten u. a. Johannes Hartmann, Otto Gerlach, Seffner und Curt Stöving. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Nach den »Amtlichen Berichten aus den Kgl. Kunstsammlungen« sind in den Monaten Oktober bis März der Nationalgalerie u. a. folgende Kunstwerke zugeführt bezw. für sie erworben worden: Daubigny, Frühlingslandschaft (Geschenk Berliner Kunstfreunde), und Eugen Dücker, Herbstabend an der Nordsee. Ferner wurden von der Familie des kürzlich verstorbenen *Felix Königs* folgende Kunstwerke seiner nachgelassenen Sammlung der Nationalgalerie als Geschenk überwiesen: Ölgemälde: Chr. Landenberger, »Badender Knabe«; A. Feuerbach, »Landschaft«; A. Böcklin, »Der Musiker«; K. Daubigny, »Herbstlandschaft«; G. Favretto, »Der eingeschlafene Diener«; W. Leibl, »Der Amtmann«; E. Claus, »Februarmorgen«; H. Zügel, »Knabe mit Rind«; H. Olde, »Wintersonne«; A. Zorn, »Maja«; G. Segantini, »Rückkehr zur Heimat«; A. Hölzel, »Vor Sonnenuntergang«; P. Klette, »Räucherbude«; derselbe, »Bauernjunge«: — Bildwerke: P. Trubetzkoy, »Büste Segantini's«, Bronze; derselbe, »Weidende Kuh«, Bronze; derselbe, »Weibliche Figur«, Silber; F. Seeböck, »Büste Felix Königs«, Bronze; G. Elster, »Weibliche Büste«, Terrakotta; P. Ch. van der Stappen, »Mädchen aus Seeland«, Bronze; A. Rodin, »L'homme et sa pensée«, Marmor; M. Klinger, »Amphitrite«, Marmor, sowie 161 Blatt Handzeichnungen und Aquarelle von P. Klette. Diese Werke werden als »Sammlung Felix Königs« dauernd im Zusammenhang aufgestellt bleiben.

Rom. Vor zehn Jahren schrieb Giovanni Morelli in seiner Studie über die beiden grössten Privatgalerien Roms, Borghese und Doria Panfili, dass alle Bildersammlungen Italiens dem gleichen Loose der Verwahrlosung anheimgefallen seien, das Unwissenheit und Indifferenz ihnen beschieden hätten. Heute würde er anders urteilen dürfen. Die grösseren öffentlichen Sammlungen Italiens, wie die von Venedig, Turin, die Corsiniana in Rom u. a. sind neu geordnet worden, andere, wie die Uffizien und die Gemäldegalerie Neapels sind in der Neuordnung begriffen. Und was in den öffentlichen Galerien hauptsächlich durch die Verdienste Venturi's bereits geschehen ist, beginnt nun in den Privatgalerien fortgesetzt zu werden. Der Principe Doria-Panfili hat einen vielverheissenden Anfang gemacht. Er gestattete Anderson nicht nur die photographische Aufnahme der öffentlich ausgestellten Bilder, sondern auch seiner Privatgalerie; er hat soeben die Neuordnung seiner herrlichen Gemäldesammlung vollendet und gleichzeitig ist eine neue Ausgabe des Katalogs erschienen. Mag man auch Aufstellung und Bestimmung der Bilder nicht in allen Stücken gut heissen; der Fortschritt gegen früher ist ein ganz bedeutender. Velasquez' weltberühmter Innocenz X. hängt jetzt allein in dem kleinen Heiligtum, wo man einmal auch die Tizian und Raffael suchen musste. Nur die Büste des Papstes, gleichfalls ein Werk des 17. Jahrhunderts, ist hier noch aufgestellt, damit man auch aus dem Vergleich erkennen möge, was der Spanier geleistet hat. Die ersten Säle sind wesentlich unverändert geblieben und im ersten Arm der »Galleria grande« bewundert man noch heute die Claude Lorrain an ihren alten Plätzen. Aber es ist versucht, in den vier Flügeln, die um den Hof herumlaufen, ein einheitliches Bild der Sei- und Settecentisten zu geben, von welchen der Principe Doria eine glänzende Sammlung besitzt. Dass mitten zwischen diese Caracci, Guercino, Guido Reni, Caravaggio, Dominichino, Raffael's Doppelporträt und Tizian's Salome aufgehängt wurden, wird man allerdings nicht gutheissen können. Auch die zahlreichen Kopien nach Werken Michelangelo's hätte man sich näher beieinander aufgehängt gewünscht, und eine Madonna in der Art des Sebastiano del Piombo hängt, ihres Wertes uneingedenk, in schwindelnder Höhe in einem Kabinett. Aber andererseits ist eine Einteilung nach Schulen wenigstens angestrebt worden; so behaupten die zahlreichen Ferraresen der Sammlung ein eigenes Kabinett und dasselbe gilt von den Vlamen. Auch aus

seiner Privatgalerie hat der Fürst einiges, u. a. ein grosses Triptychon aus der Schule Giotto's hergegeben, allerdings nur minderwertige Stücke. Jedenfalls ist das Beispiel dieser Neuordnung bedeutungsvoll und erfreulich. Möchte es zahlreiche Nachfolger finden! *E. St.*

Flensburg. Am 15. Juni wurde hier unter reger Anteilnahme der städtischen und provinziellen Kreise die unter dem Protektorat des Herzogs Ernst Günther zu Schleswig-Holstein stehende *Schleswigsche Kunstausstellung* eröffnet. Die Wanderausstellungen der schleswig-holsteinischen Künstlergenossenschaft haben mit dieser Veranstaltung keinen Zusammenhang. Sie sollte vielmehr eine Übersicht über die lokale schleswigsche Provinzialkunst der letzten Jahrzehnte geben, unter Hinzuziehung einiger älterer heimatlicher Künstler, in deren Werken ein eigenartig gefärbter Lokalcharakter in der Auffassung der Landschaft und ihrer Bewohner zu Tage getreten ist. Manche der aus dieser Gegend stammenden Künstler sind (insbesondere auf dem Gebiete der Plastik) zu Ruf und Bedeutung gelangt (in der Reichshauptstadt und andern Kunstzentren), deren Tüchtigkeit und Eigenart in erster Linie aus ihrer Stammesart und niederdeutschen Rassenkraft zu erklären ist. So die Bildhauer Adolf Bruett, J. Christensen, Georg Lund und Harro Magnussen in Berlin und Charlottenburg, die Maler und Kunsthandwerker Christiansen, Dettmann, Alberts und andere, während Hans Olde, obwohl er an der Grenze von Schleswig und Holstein lebt, in seiner Kunst kaum zu Schleswig gerechnet werden kann; denn das unterscheidende Merkmal ist bei uns nicht etwa Norden und Süden, sondern *Westküste* und *Ostküste*, wobei für Schleswig der Westen und sein landschaftlicher Charakter entscheidet. Es ist daher auch sehr die Frage, ob diese Sonderausstellung in dieser Form und Loslösung von der Schwesterprovinz eine berechtigte Notwendigkeit war. Nach meiner Meinung nicht. Man hätte ruhig die Holsteiner hinzuziehen können, denn allzugross wäre die Gefahr der Überfüllung, bei strenger Sichtung, nicht geworden! Man hüte sich vor allzustrenger Abscheidung und Trennung vom Nahverwandten in der Heimatkunst, und wenn das Wort: »Up ewig ungedeelt« bei uns einen tieferen Sinn hat, so darf es auch auf künstlerischem Gebiete gelten und ein allzuscharfes »deelen« ist gefährlich für die einheitlich gesunde Entwicklung der Heimatkunst. Diese Ausstellung kommt daher etwas früh und lässt ein abschliessendes Urteil nicht zu.

In der Plastik und Malerei hatte man die historische Kunstproduktion zum Vergleich mit herangezogen und bei der kunstgewerblichen Ausschmückung der Ausstellungsräume sind Proben älterer und neuerer gewerblicher Techniken in der Webe-, Holzschnitz-, Glasfenster- und Töpferkunst verwendet worden. Hier waren allerlei Überraschungen und Ausgrabungen zu sehen: Federzeichnungen und Porträtköpfe von *Asmus Jacob Carstens*, geliehen von der Kunsthalle in Hamburg, Bildnisse von *Christoffer Eckersberg, Hans Peter Feddersen, Jos. Jessen, Christian Magnussen †, Heinrich Heger* und *Jurian Ovens;* auch Holzschnitzereien von *Brüggemann, Gudewerdt* und einigen unbenannten Meistern aus früherer Zeit waren vertreten, sowie die staatlich unterstützte *Fachschule für Bildschnitzer* in Flensburg. Webereien in Knüpftechnik und Gobelins aus den Webeschulen zu *Scherrebek* und *Behrendorf* vervollständigten die Ausschmückung der Räume.

Bei allem guten Willen und fleissigem Bemühen um die Ermöglichung dieser Ausstellung kann aber doch nicht gerechterweise verschwiegen werden, dass derartige Sonderbestrebungen verfrüht und verkehrt sind. Man soll die in frischen Keimtrieben aufblühende heimatliche Kunstbewegung nicht allzu hastig den hierzulande leider besonders scharfen Frühlingswinden aussetzen. Kritik und Publikum werden dadurch vor Aufgaben gestellt, die die Verständigen einigermassen in Verlegenheit, die Unverständigen und Naiven in Verwirrung und Unklarheit versetzen können, sowohl in Hinsicht auf das Dargebotene, wie über die künftigen Ziele unserer heimischen Kunstbewegung. —

Sehr erfreulich und interessant scheint sich der Neubau des *Flensburger Kunstgewerbemuseums* zu gestalten. Der unter gemeinsamer künstlerischer und technischer Leitung und Aufsicht von *Baurat Mühlke* und Architekt *von Gerlach* in Ausführung genommene Bau ist bis zum zweiten Stockwerk gestiegen und soll im Herbste unter Dach kommen. Die im Rathause ausgestellt gewesenen Pläne, Skizzen und Modelle gaben einen klaren und günstigen Eindruck von der Wirkung des fertigen Hauses, in welchem die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Provinz, die ältere Bauernkunst (durch Einbau ganzer fertiger Räume mit allem Zubehör) und neuere Zuthaten ihre dauernde Unterkunft finden sollen. Der Gesamtcharakter zeigt die etwas ungenau mit dem Ausdruck »Holländische Renaissance« bezeichneten Bauformen, die von den ausführenden Architekten richtiger als »*Waterkantarchitektur*« gekennzeichnet sind. Diese Stilformen, welche sich im Lauf der Jahrhunderte an und in der Nähe der Nordseeküste herausgebildet haben, entsprechen einerseits den klimatischen und landschaftlichen Bedingungen unseres Landes, andererseits dem Zweckmässigkeits- und Schönheitsempfinden unserer alten niedersächsisch-friesischen Bevölkerung. Die hohen Dach- und Giebelformen sind allen nordgermanischen Bauten älterer Zeit gemeinsam, ebenso wie die grossen Fensteröffnungen zum freien Lichteinlass, und die Ziegelsteine, als das Hauptmaterial der konstruktiven und »statischen« Grundlagen des nordischen Backsteinbaues. Diese Grundzüge haben sich hier im Lande noch lange in zäher Beharrlichkeit erhalten, nachdem im mittleren und südlichen Deutschland schon italienische Einflüsse überhand nahmen. Auch scheinen sie hier besonders angebracht bei dem Museumsbau, wo in der Hauptsache die Stile und Einrichtungsstücke vergangener Jahrhunderte Platz finden und zum Rahmen des Ganzen passen sollen. Für die Schmuckformen und dekorativen Flächen, Konsolen, Kapitäle, Giebelfelder u. s. w. werden nordische Motive verwendet, Schiffsschnäbel, Drachenköpfe und frei nach der heimatlichen Feld- und Waldflora stilisierte Blatt- und Blumenmotive, besonders im Innern, bei den von dem Kunsttöpfer *Richter* in Schleswig gelieferten Fliesen und Kacheln. So wird denn Flensburg bald ein neues und besseres Provinzialmuseum haben, als Kiel mit seinem unpraktischen »lichtscheuen«, kleinfenstrigen Thaulow-Museum — wo man sich nun doch zu einer notdürftigen Oberlichteinrichtung entschlossen hat. Man darf der Vollendung des schönen und praktischen Flensburger Bauwerkes mit Interesse entgegensehen. *Schältermann.*

Turin. Die Ausführung der Bauten für die *Ausstellung für dekorative Kunst* im Frühling 1902 hat begonnen; Pläne und Entwürfe des Architekten D'Aranco liegen ihnen zu Grunde. Des weiteren ist man sich über Umfang und Klasseneinteilung schlüssig geworden. Klasse I soll das gesamte Gebiet der dekorativen Malerei und Plastik umfassen, ferner keramische Kunst, Glas- und Mosaiktechnik, Teppichweberei, Leder-, Metall-, Korbarbeiten, Beleuchtungsgegenstände, Möbel und Hausgerät, Goldschmiedekunst, Medaillen und graphische Künste, Klasse II: vollständige Wohn- und Zimmereinrichtungen, Klasse III: bauliche und Entwürfe für Strassen und Plätze, Gartenanlagen, Säulengänge, Aussendekoration des Hauses von der Thürumfassung bis zur Wetterfahne und der öffentlichen Uhr

Das Ministerium des Äusseren hat die entsprechenden Anweisungen an die Konsuln erlassen, um eine starke Beteiligung des Auslandes herbeizuführen, das Ministerium der Finanzen solche in betreff der zollfreien Einführung von Ausstellungsgegenständen. Eisenbahnermässigungen für Güter- und Personenverkehr sind gesichert. In die Zeitdauer der Ausstellung wird die alle vier Jahre stattfindende Kunstausstellung fallen.

Leipzig. Im Buchgewerbe-Museum wurde am 23. Juni eine *Ausstellung der Lithographien von Alexandre Lunois* eröffnet, die mit einigen 90 Blatt fast das ganze Werk des Künstlers umfasst. Die Ausstellung ist ein Resultat der Erfahrungen, die bei Gelegenheit der vom Buchgewerbe-Verein veranstalteten Frühjahrs-Ausstellung von Künstler-Lithographien gemacht wurden, und die grosse Zahl der jetzt verkauften Blätter des französischen Künstlers zeigt, wie auch in deutschen Sammlerkreisen das Interesse an den Arbeiten des Meisters der lithographischen Tusche und des Farbendrucks zunimmt. Im Juli veranstaltet das Museum eine Ausstellung der graphischen Arbeiten von Emil Orlik, auf der zum erstenmal die neuen nach der Japanreise entstandenen Holzschnitte des Künstlers zugänglich gemacht werden.

Frankfurter Salon. Wie in den beiden Vorjahren wird auch in diesem Jahr vom 3. November bis einschliesslich 1. Dezember im Kunstverein zu Frankfurt a. M. eine Jahresausstellung von Werken Frankfurter Künstler veranstaltet werden, welche ein umfassendes Bild der neuesten Leistungen der Frankfurter Künstlerschaft zu geben verspricht.

Das Programm der Ausstellung ist durch die Geschäftsstelle des Frankfurter Kunstvereins erhältlich.

VOM KUNSTMARKT

London. Bei Willis fand jüngst eine *Bilderversteigerung* statt, bei der *zwei Porträts von Hoppner*, das der Herzogin von Dysart und das der Mrs. Farthing, mit 302075 bezw. 172000 M. erzielten. Für Lawrence' Bildnis der Herzogin von St. Albans wurden 34400, für Constable's »Auf dem Stour« 8600 M. und für P. de Hooghe's »Delft nach der Explosion« 6450 M. bezahlt. — Ferner fand bei Christie ein Verkauf von *Bildern alter Meister* aus den Sammlungen von Sir Henry Bunbury, Kapitän Robertson Reid u. a. statt, wobei folgende Preise erzielt wurden: Sir W. Beechey »Porträt einer Dame« in weissem Musselinkleid mit goldener Schärpe, grossem Strohhut, Landschaft im Hintergrund, 34400 M., A. van Dyck »Jupiter und Antiope« 18275 M., J. Russel »Porträt des Prinzen Georg von Wales« als Präsident der königl. Bogenschützen 14620 M. B. E. Murillo »Die Büsserin« in rosa und weissem Kleide, 11180 M., Francesco Francia »Der heilige Rochus«, der Schutzpatron der Gefangenen und Kranken, 10105 M., S. Ruysdael »Egmont's Schloss« 7525 M., Holbein »Martin Luther« in braun und schwarzem Gewand mit Mütze, 5375 M., R. Wilson »Flusslandschaft« mit zerstörtem Schloss und Angler, 5260 M., J. van Goyen »Scene auf einem gefrorenem Fluss« mit zahlreichen Figuren und Hütten, 4300 M., W. van de Velde »Seestück« mit Luggern und andern Booten in einer Brise, 4085 M., derselbe »Küstenlandschaft« 2365 M., N. Lancret »Waldlichtung« mit promenierenden Damen und Herren, 3970 M., G. Morland »Porträt des Künstlers«, in einer Landschaft stehend, 3275 M., D. Tenier's »Trinkende und singende Bauern« 2900 M.

∞

VERMISCHTES

Rom. Der hier kürzlich verstorbene *Maler Gustav Müller-Koburg* hinterliess folgende *grossartige Stiftungen:* 1. Eine Stiftung von 300000 Francs, aus deren Zinsen auf den Römischen Jahresausstellungen hervorragende Werke deutscher und italienischer Künstler angekauft werden sollen, und zwar so, dass in einem Jahre nur deutsche, im anderen nur italienische erworben werden. Die deutschen Werke sollen alsdann der Berliner Akademie, die italienischen der Accademia di S. Luca geschenkt werden. 2. Eine Stiftung von 50000 Francs an die schon erwähnte Römische Accademia di S. Luca zur Unterstützung bedürftiger Mitglieder. 3. Eine weitere Stiftung von 18000 Francs an dieselbe Akademie zur Abhaltung eines alljährlichen Erinnerungsbanketts. 4. Eine Stiftung von mindestens 100000 Francs zu Gunsten des deutschen Spitals auf dem Kapitol. Weitere bedeutende Summen hinterliess Müller seinen Verwandten in Deutschland (370000 Francs) und seinen Freunden.

∞

Inhalt: Zur Erinnerung an Herman Grimm. Von Heinrich Wölfflin. Aus Venedig. Von A. Wolf. — Rom, Erwin Küsthardt †; Weimar, Gleichen-Russwurm †; Wiesbaden, Hermes †; Königsberg, Krüger †. — Berlin, Grosse Staatspreise; Rostock, Wandschneider goldene Verdienstmedaille erhalten; Berlin, Gensel, Hilfsarbeiter bei der Nationalgalerie. — Königsberg, Schülerinnen-Klasse. — Pompeji, Neuer Jünglingsfund; Tolentino, Fresken in S. Caterro entdeckt. — Spoleto, Erneuerung der Denkmäler. — Bologna, S. Francesco wieder hergestellt. — Berlin, Bismarck-Denkmal; Mailand, Cattaneo-Denkmal; Karlsruhe, Bismarcksäule. — Leipzig, Wettbewerb für ein Wandbild. — Berlin, Neuerwerbungen der Nationalgalerie; Rom, Neuordnung der Galerie Doria Panfili. — Flensburg, Schleswig'sche Kunstausstellung; Turin, Ausstellung für dekorative Kunst; Leipzig, Ausstellung Lunois; Frankfurter Salon. — London, Auktion Willis. — Rom, Stiftungen von Müller-Koburg. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstr. 15 und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 32. 15. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (33) der Kunstchronik erscheint am 19. September.

DIE KUNST AUF DER PAN-AMERIKANISCHEN AUSSTELLUNG ZU BUFFALO.

Schon beim ersten Blick, wenn man vom Lincolnparkweg aus die all-amerikanische Ausstellung betritt, wird einem offenbar, dass die Kunst bei diesem Unternehmen nicht stiefmütterlich behandelt worden ist, obgleich es der offen angekündigte Zweck der Ausstellung ist, die Handelsinteressen des nördlichen und südlichen Amerikas zu fördern.

Aber man hat zugleich alles aufgeboten, um dem Zweck dadurch um so näher zu kommen, dass man die Ausstellung so reizvoll als möglich gestaltete. Hauptsächlich von der Kunst ihrer Inscenierung kann man heute überhaupt nur reden[1]).

Der grosse in griechischem Stile gehaltene Marmorpalast, den der Buffaloer Kunstmäcen Albright der Stadt Buffalo zum Geschenk macht, steht noch unvollendet und die Kunstausstellung kann, da der Bau zu lange Zeit in Anspruch nehmen wird, nicht in demselben untergebracht werden, sondern die Gemäldeausstellung wird in einem provisorischen Bau hausen, der aber erst kürzlich begonnen wurde, als man sah, dass der ständige Kunstpalast zu spät fertig werden würde, um die diessommerliche Bilderausstellung aufzunehmen. Dieser Teil der Pan-Amerikanischen Ausstellung kann daher nicht vor Ende Juni eröffnet werden. Nicht nur die in Amerika lebenden Künstler werden daselbst vertreten sein, sondern auch im Auslande lebende amerikanische Künstler, wie Sargent, Whistler u. s. w.

Eine Hauptanziehung wird die Kunstgewerbliche Ausstellung ausüben. Ganz besonders die Tiffanyschen Gläser, welche letztes Jahr auch in Paris so viel Anerkennung fanden, werden in reichen Kollektionen vertreten sein. Allerlei neue Nuancierungen der zarten irisierenden Töne und der tiefdunkeln Bronzeeffekte, neue Formen und Pflanzenmotive sind darunter, auch sehr viele Formen, welche als Glocken für das elektrische Licht ungemein reizvoll Verwendung finden. Die Tiffany'schen Schmuckwaren, ganz besonders die aus den irisierenden, bunten, amerikanischen Süsswasserperlen hergestellten, werden jedenfalls auch zum Originellsten und Schönsten der Ausstellung gehören — aber all diese Herrlichkeiten sind noch nicht einmal von New York abgegangen, da man des Ende April eingetretenen Schneewetters halber nicht bereit war, diese Schätze derzeit schon in Buffalo zu beherbergen. Sie sind momentan für wenige Tage in New York ausgestellt, ehe sie verpackt werden.

Dass ich trotz dieses Mankos von der Ausstellung zu sprechen wage, bezieht sich also, wie schon bemerkt, auf den Eindruck des Ausstellungsgebietes.

Obgleich diese Ausstellung sich natürlich an Umfang und Vielseitigkeit mit einer Weltausstellung nicht messen kann, so dürfte an harmonischer und zweckmässiger Gestaltung kaum eine Weltausstellung mit ihr rivalisieren können. Die ungemein günstige Lage, von Seen umspült, inmitten eines prächtigen alten Parkes hilft natürlich ganz gewaltig dazu, die Anlage zur vollen Wirkung zu bringen. Man hat aber die Kunst mit der Natur zu voller Harmonie vereinigt und zugleich die Zweckdienlichkeit und logische Anordnung im Auge behalten.

Als Hauptstil der Bauten wurde ein solcher gewählt, den man als spanisch-amerikanische Renaissance, vielleicht nicht ganz korrekt, zu bezeichnen beliebt. Aber wer die spanischen Klöster in Mexiko, die von Kolonnaden umkleideten Kirchen von Jukatan, die Glockentürme mit den frei schwingenden Glocken in Cuba gesehen hat, der wird verstehen, was damit gemeint ist und zugeben, dass dieser Stil, der farbig getöntes Gemäuer und hellrote Dächer bedingt, sich wohl eignet in der Tropenatmosphäre unseres Sommers unter dem dunkelblauen Himmelszelt, auf den üppig grünen Rasenflächen Gebäude zu errichten, von blauen Lagunen umgürtet, denen krystallglitzernde Fontänen die Glanzlichter aufsetzen, um ein farbenfrohes, heiteres und harmonisches Bild zu ergeben,

1) Der Bericht ist vor Eröffnung der Ausstellung geschrieben.

wie es diesem fröhlichen, sommerlichen Verbrüderungsfeste von Nord und Süd angemessen ist.

Ich will nicht behaupten, dass nicht einzelne Abweichungen stattgefunden hätten. Z. B. kommt bei den Parlamentsgebäuden eine mehr akademische Routine-Renaissance zum Durchbruch. Andere Abweichungen, wie etwa das als Blockhaus entworfene Förstereigebäude, bieten nur eine legitimierte und angenehme Abwechslung. Das Agrikulturgebäude bildet auch eine originelle Ausnahme mit seinem mattgrün und gelben Gazedach, den Farben von Baumwolle und Mais, Wein und Kürbis, der Prairien und Kornfelder, der blättergedeckten Ranchos. Den Eingang des Agrikulturgebäudes ziert eine Guirlande von Mais in zartem Grün und Krautköpfe sind mit merkwürdigem Glück ebenfalls für dekorative Zwecke angebracht.

Das Farbenschema der Gebäude ist im Totaleindruck ungefähr folgendes: Auf einem Hintergrunde von Dunkelelfenbein heben sich warmgetönte Friese und grosse bunte Guirlanden ab. Die Grundtöne rangieren von elfenbein zu ockergelb gebrannter Steine, Terrakotta zu dem Altrot der Dachziegel. In dem elektrischen Turm, der den Glanz- und Kulminationspunkt der Ausstellung bildet, sind Elfenbeinton mit Grünblau und Gold als Grundfarben zu erkennen. Die Architektur des Turmes zeigt, obwohl in den Hauptformen denen der Gebäude ähnlich, auch orientalische Anklänge. Der Präsident der Architekturkommission ist John M. Carere aus Rio Janeiro, der mit Vorliebe die spanische Renaissance anwendet und in Florida mehrere prächtige Staatsgebäude und Kirchen in diesem Stile erbaut hat. Maler C. F. Turner ist Farbendirektor. Seinem Befehle musste sogar das Government Folge leisten. Man hatte für eines der Governmentsgebäude ein bescheidenes Grau als Aussenfarbe bestimmt — das aber einem Spanischgelb weichen musste, um der von Turner gewünschten Farbenstimmung gerecht zu werden.

Einen sehr wichtigen Faktor zur Schönheit der Ausstellung, der noch kaum auf einer andern Ausstellung in so reichem Masse und mit so bestimmter Zweckdienlichkeit Anwendung fand, bildet hier die Skulptur. — Ich will nicht behaupten, dass jede Gruppe oder Figur vor der Kritik als vollkommen bestehen könnte, aber die Totalwirkung und Anordnung ist jedenfalls eine die ganze Ausstellung in künstlerischer Weise symbolisierende und eine harmonische. Ich will hier nur kurz die Grundgedanken skizzieren. Der Ausstellungsteil, welcher den natürlichen Reichtum der Staaten beherbergt, also die dem Forstwesen, der Minenkultur und Hortikultur gewidmeten Bauten — hat die Versinnbildlichung in mehreren Gruppen gefunden, welche die Natur und deren Reichtum versinnlichen. Die grosse Fontäne in Mitte dieser Bauten ward der Brunnen der Natur getauft und mit Gruppen, welche die Elemente darstellen, verziert durch George T. Brewster. Zwei andere Fontänen dieser Abteilungen sind Ceres und Kronos gewidmet, dargestellt durch F. G. Elwell. Der Reichtum an Mineralien, Tieren und Pflanzen findet ebenfalls Verkörperung.

Die gegenüberliegenden Governmentsgebäude finden ebenfalls ihre Symbolisierung durch mit Skulpturgruppen verzierte Fontänen. Mit dem Brunnen der Natur korrespondierend ist die Fontäne, welche dem Menschen gewidmet ist und durch Charles Grafly ausgeführt wurde. Zwei verschlungene menschliche Figuren, durch einen Schleier umhüllt: die zwei Seiten des Menschen, die Seele durch den Schleier angedeutet. Darunter die fünf Sinne, die Hand in Hand diese Gruppe umtanzen. Das Bassin ist von Figuren getragen, welche die Eigenschaften des Menschen personifizieren, die kleinen Fontänen sind Herkules und Prometheus gewidmet. Mit dem Naturreichtum korrespondieren auf dieser Seite das wilde, despotische und aufgeklärte Zeitalter.

Nachdem man rechts »die Natur«, links »die Regierung« passiert hat, kommt man zur dritten Gruppe von Gebäuden, welche diejenigen Dinge beherbergen, die weder der Natur allein, noch der Gesetzgebung zu danken sind, sondern dem Genius des Menschen. Die Kunsthalle, Musikpalast, Elektrizitäts- und Maschinenhalle, Manufaktur- und Transportgebäude befinden sich hier. Der menschliche Geist und das menschliche Gefühl bilden hier die Hauptgruppen der Bildhauerei. Die Geburt der Athene und die Geburt der Venus werden dargestellt. In den Piedestalen werden Kunst und Wissenschaft noch weiter ausgeführt. Char. Lopez und Herrn und Frau Tonetti verdanken wir diese Gruppen. Die Mittelgruppe: Der Genius des Menschen, wurde von Paul W. Bartlett geschaffen.

Der elektrische Turm nimmt den Mittelpunkt der Ausstellung ein. Da Buffalos Wichtigkeit und Gedeihen, sein Handel und Reichtum durch die mächtigen Seen und Wasserwege, welche die Stadt umgeben, errungen wurden und auch die Elektrizität, das Hauptmoment der Ausstellung, welche von diesem Turme aus die feenhaften Beleuchtungseffekte empfängt, durch die grosse Wasserkraft des nahen Niagara erzeugt wird, so hat die Skulptur auch »die grossen Wasser«, wie die Indianer sagen, verherrlicht, durch Figuren und Gruppen, welche dieselben einzeln versinnlichen. Adolf Wemmain, Henry Baerer und andere Bildhauer waren hier thätig.

Karl Bitter, über dessen »Astormemorialturm« und andere Skulpturwerke in New York ich in der Zeitschrift für Bildende Kunst schrieb, steht als Direktor an der Spitze der Skulpturabteilung. Er selbst hat die vier mächtigen Bannerträger gemeisselt, die wie all seine Werke einen Zug ins Grosse, Michelangeleske tragen. Sie stehen an der grossen monumentalen Brücke, welche die Besucher in diese neue Welt, die in wenig Wochen entstanden ist, einführt.

Von den originellen Plakaten, mit denen die Ausstellung bekannt gemacht wird, ist besonders eins sehr geschmackvoll. Durch den in matten Regenbogenfarben schillernden Niagara sieht man in Wassernebel gehüllt eine in schönen Linien gehaltene Frauengestalt — die Ausstellung personifizierend — schimmern.

Buffalo, Anfang Mai 1901. *C. RUGE.*

BÜCHERSCHAU

Eduard Tönnies. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Heft 22. Strassburg 1900. 8°.

Die umfangreiche Arbeit von Tönnies zeugt von gediegener Schulung und emsigem Fleiss, so dass der Verfasser seinen Vorgängern, unter denen neben Becker, Weber und dem ganz unkritischen Streit auch Karl Adelmann wohl erwähnt zu werden verdient hätte, leicht den Rang abläuft. Das reichhaltige Urkundenmaterial, das uns das äussere Leben des ehrbaren Würzburger Schnitzers kennen lehrt, wird mit fast ermüdender Ausführlichkeit vor uns ausgebreitet und kommentiert. Eine chronologische Gruppierung der erhaltenen Arbeiten, denen noch manche Stücke aus Privatbesitz hinzuzufügen wären, lässt die enorme Leistungsfähigkeit dieser vornehmsten unterfränkischen Bildschnitzerwerkstätte gut überblicken. Freilich erschwert der handwerkliche Zuschnitt des Betriebes, wie er damals allerorten bestand, die kritische Sichtung des Vorhandenen. Man wird Tönnies zustimmen, wenn er die Abtrennung, die Bode vollzog, als er den Creglinger Meister als Sonderindividualität hinstellte, gleich Adelmann wieder aufgiebt. Seine Beweisführung (p. 144 ff.) ist sachlich und vorsichtig; sie wird schwer widerlegt werden können. Interessant ist auch der Nachweis von Beziehungen R.'s zur Kunst Schongauer's (p. 47), dessen überragende Bedeutung immer mehr hervortritt, je eingehender man sich mit der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts beschäftigt. Bei Gelegenheit des Monogramms, das sich auf dem Marienaltar der Herrgottskirche zu Creglingen befindet (p. 137) und das Bode als das seines Creglinger Meisters ansieht, möchte ich auf ein engverwandtes Steinmetzzeichen hinweisen, das dem Grabmal des Dietherr von Isenburg (Mainz, Dom 1482) eingemeisselt ist. Im übrigen ist hier nicht der Platz, den Verfasser auf seiner Wanderung durch die stattliche Denkmälerreihe, die er zum Teil mit Glück verlängert, zum Teil gegen unverständige Bereicherung verteidigt, kritisch zu begleiten. Wer auf dem einschlägigen Gebiete gearbeitet hat, legt das Buch mit dem Gefühl aus der Hand, dass in diesem Bezirk der deutschen Kunstgeschichte es für geraume Zeit mit der vom Verfasser geschaffenen Ordnung sein Bewenden haben wird. *L. K.*

Zur Pseudogrünewaldfrage. Über den St. Olavaltar zu Lübeck hatte bei Gelegenheit des 5. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses im September 1900 Herr Dr. Theodor Gaedertz d. Ält. einen Vortrag gehalten, welcher soeben im Verlage von Georg Wigand, Leipzig in eleganter Ausstattung mit drei Abbildungen des Altars veröffentlicht worden ist. Die Frage ist durch den bekannten Gelehrten mit grosser Sorgfalt und Sachlichkeit behandelt. Er giebt zunächst eine Beschreibung des Altars und erörtert die sich daran knüpfenden Fragen unter Hinweis auf die einschlägige Litteratur. Es ist bekannt, dass dieser Altar eine Zeitlang für das Werk Lucas Cranach's d. Ält. gehalten wurde, während er später für den sogenannten Pseudogrünewald in Anspruch genommen wurde. Ein junger, aus Lübeck gebürtiger Kunsthistoriker, Dr. Fr. Bruns, hat bei Durchsicht der Lübecker Niedern-Stadtbücher den Namen des Malers des St. Olavaltars aufgefunden, wodurch auch die Entstehungszeit des Altars ziemlich genau ermittelt worden ist. Sie fällt in die Jahre 1522—24. Mit dieser archivalischen Feststellung fällt auch die Annahme des bekannten Cranach-Forschers Dr. Eduard Flechsig-Braunschweig, dass dieses Werk neben anderen von der Hand des ältesten Sohnes von Lucas Cranach, Hans Cranach herrühre, weg. Ob nun die übrigen Bilder, welche als Pseudogrünewald angesprochen werden, ebenfalls von der Hand Johann Kemmer's herrühren, dies zu ermitteln, wird Aufgabe fernerer stilkritischer Untersuchung sein. Dem Verfasser muss man Dank wissen, dass er in der bisher ziemlich unsicheren Frage einen festen Punkt geschaffen hat, von dem aus man weitere Forschungen unternehmen und Aufklärung erhalten kann. *-r-*

Luigi Manzoni, *Nuptialia.* Chi fu il maestro del Pinturicchio, Perugia, Tipografia Umbra 1901.

Die freundliche Sitte Italiens, das Brautpaar am Hochzeitstage mit einer Festschrift zu begrüssen, hat wieder ein wichtiges Dokument, die Umbrische Malerschule betreffend, ans Licht gebracht. Luigi Manzoni weist im ersten Teil seiner äusserst vornehm ausgestatteten »Nuptialia« nach, dass Pinturicchio aus der Werkstatt des Fiorenzo di Lorenzo hervorging. Er nimmt das vielbesprochene Tafelbildchen der Borghese-Galerie für Pinturicchio in Anspruch und weist auf die nahe Verwandtschaft des h. Christophorus hier mit dem h. Christophorus des Fiorenzo di Lorenzo hin, den das Städel'sche Institut in Frankfurt a. M. besitzt. Das Dokument, welches in extenso publiziert wird, datiert vom 9. Dezember 1472. In demselben verpflichtet sich Fiorenzo di Lorenzo den Mönchen von S. Maria nuova ein grosses Tafelwerk für den Altar ihrer Kirche zu malen für den Preis von 225 Dukaten. Alle Heiligen, welche dies Altarwerk schmücken sollten, werden im Kontrakt einzeln aufgeführt, aber der Meister hat die Wünsche der Mönche nicht in allem ausgeführt, wie wir an dem noch heute erhaltenen Gemälde sehen, welches die Pinakothek in Perugia bewahrt. Es ist das umfangreiche Altarwerk (Nr. 32—43) in der Sala di Fiorenzo di Lorenzo, die Madonna in der Mitte und Einzelfiguren von Heiligen zu beiden Seiten. Hoffen wir, dass der verdienstvolle Umbrische Forscher dieser wertvollen Publikation bald andere Dokumente aus seinem reichen Vorrat folgen lassen möge. *E. St.*

Beltrami. La Chartreuse de Pavie. Histoire et Description Milan. Hoepli. 1899.

Luca Beltrami wurde vor kurzem in Mailand von seinen Mitbürgern durch besondere Ehrungen ausgezeichnet. Sie galten in erster Reihe dem erfahrenen Architekten und Restaurator, der das verwahrloste Kastell der Visconti zu neuem Leben erweckte und zu einem Museum heimischer Kunst umschuf, auf das die lombardische Hauptstadt stolz sein kann. Sie galten aber auch dem unermüdlichen Kunstforscher und Schriftsteller, der zahlreiche Hauptdenkmäler der Lombardei in wissenschaftlichen Monographien behandelte. In Zeitschriften und Zeitungen zerstreut, als Broschüren, oder aber als umfangreiche Werke in Buchform, sind diese Arbeiten dem breiteren Kreis fremder Kunstfreunde weniger bekannt. Beltrami hat aber auch damit begonnen, kleine illustrierte *Führer* durch die Hauptbauten der Lombardei zu veröffentlichen, einen mehr historischen für das Mailänder Kastell und einen mehr kunstgeschichtlichen für die *Certosa bei Pavia.* Sie waren bisher nur in italienischer Sprache erschienen, das Büchlein über die Certosa aber liegt nun auch in französischer Ausgabe vor. Die erste italienische ist 1895 verfasst. Zwischen ihr und der Übersetzung liegt der erste Band der grossen *»Storia Documentata«*, die Beltrami 1896 zur Feier der fünfhundertsten Wiederkehr der Gründung der Certosa begann, doch waren die dort veröffentlichten Akten dem Verfasser schon 1895 bekannt, er hatte den Text daher nur unwesentlich zu verändern. Die zahlreichen, sehr gefällig verteilten Abbildungen sind besonders durch zwei interessante Pläne der »Storia Documentata« vermehrt, welche die Besitzungen der Karthäuser und die Umgebung ihres Klosters im 16. Jahrhundert darstellen. — Die neue französische Ausgabe

dieses Führers trägt jedenfalls in glücklicher Weise dazu bei, dem köstlichsten Gesamtdenkmal lombardischer Kunst auch in der internationalen Schätzung den rechten Platz zu geben. m.

Alfred Lichtwark, *Die Erziehung des Farbensinnes*. Berlin 1901, Bruno & Paul Cassirer.

Wie in vielen seiner aus Vorträgen hervorgegangenen Schriften knüpft der Verfasser auch hier an Hamburger Verhältnisse an, wendet er sich an die Gebildeten in seiner Heimat, wählt er die Beispiele aus den dortigen Sammlungen. Aber auch in diesem Fall greift er durch die Anregung, die gegeben wird, weit über Lokales hinaus: die Beobachtungen und die daraus gezogenen Konsequenzen sind allgemein bedeutsam, und was für Hamburg gesagt ist, hat auch für Berlin, Dresden, München u. s. f. Geltung. Wer immer in Ausstellungen ein offenes Ohr hatte für das, was um ihn herum gesprochen wurde, weiss zur Genüge, wie schlecht es mit der Ausbildung des Auges in allen Schichten unserer Bevölkerung bestellt ist; dies gilt für die Beurteilung der Form und gilt doppelt für das Verständnis des Farbigen. Dass die Schätzung der modernen Malerei langsam an Boden gewinnt, liegt ja zumeist eben an der mangelnden Fähigkeit, Natur zu sehen, was wiederum durch die Nichterziehung des Auges verursacht ist. Der Verfasser führt aus, wie unsere naturwissenschaftlichen und ethnographischen Sammlungen nutzbar gemacht werden können, um hier Besserung vorzubereiten, und geht dann dazu über, an den Bildern der Kunsthalle in Hamburg zu zeigen, wieviel natürliche koloristische Begabung auf dem Boden seiner Heimat angesammelt war, die zum Teil aber durch akademische Verbildung zu Grunde ging. — Für weitere Kreise bestimmt, enthält das Buch gerade auch für den, der sich mit Kunstgeschichte fachmässig beschäftigt, mancherlei Anregung, von der man nur wünschen mag, dass sie breite Wirkung ausübe. G. Gr.

Thüringer Kalender für 1902. Herausgegeben vom Thüringischen Museum in Eisenach. Redaktion: Professor Dr. *G. Voss*. Illustrativer Schmuck von *Ernst Liebermann*.

Der Kalender ist in der Absicht herausgegeben, für die Schönheit der Thüringischen Burgen zu zeugen und dadurch für ihre Erhaltung das werkthätige Interesse eines grösseren Publikums zu gewinnen. Liebermann's volkstümliche, herzlich anmutende Bilder, denen der Herausgeber überdies noch wissenschaftliche Treue nachrühmt, werden diesen Zweck trefflich erreichen und die beigegebenen wissenschaftlichen Miscellen lassen auch den tiefer Interessierten seine Rechnung finden.

Adressbuch von bildenden Künstlern der Gegenwart, herausgegeben von *Adolf Bothe*, München. *Jahrgang 1901*.

Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe auf das Jahr 1901. Herausgegeben von *M. Martersteig* und *C. Fleischlen*. Berlin, J. A. Stargardt.

Beide Bücher können als praktisch und zuverlässig bestens empfohlen werden. Bothe's Künstleradressbuch ist nicht mehr als ein solches, dafür aber vollständig. Der Almanach hat nur ein gedrängtes Adressenverzeichnis, dafür aber ausserdem die Personalien und Organisationen des gesamten Kunstlebens Deutschlands und Oesterreichs, ähnlich wie sie das Kunsthandbuch für den preussischen Staat giebt.

Monumenta Pompeiana.

Unter diesem Titel beginnt soeben mit der bereits vorliegenden 1. Lieferung ein auf 50 Lfgn. à 12 M. berechnetes, umfassendes Illustrationswerk im Kommissionsverlag von O. Hedeler, Leipzig, zu erscheinen. Die Herausgeber, Com. N. und Ing. E. Lecaldano, bezwecken mit dem nicht ausschliesslich für Gelehrte bestimmten Werk, die Kenntnis der pompejanischen Denkmäler auch allen denen zu vermitteln, die in der Betrachtung der alten Kunst für ihren Geist Erholung und Erfrischung suchen. Jede Lieferung enthält 3 farbige Tafeln in Grossfolio-Format mit erläuterndem Text in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache.

NEKROLOGE

Berlin. Hier starb am 26. Juli, 87 Jahre alt, der Geschichts-, Genre- und Bildnismaler *Konstantin Cretius*, ordentl. Mitglied der Akademie der Künste. Er war 1814 zu Brieg in Schlesien geboren, studierte zunächst unter Schadow, dann bei Wach in Berlin und erregte zuerst die Aufmerksamkeit weiterer Kreise mit dem Bilde »Richard Löwenherz«. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Paris liess er sich 1842 in Berlin nieder. Im Auftrag Friedrich Wilhelm IV. ging er 1848 nach Konstantinopel, um mehrere Porträts des Sultans Abdul Medschid zu malen. In der Nationalgalerie werden zwei Werke von seiner Hand bewahrt, »Gefangene Kavaliere vor Cromwell« und »Der Labetrunk« (Wagner'sche Sammlung). -r-

München. Am 7. Juli starb hier plötzlich der Maler *Wilhelm Volz*. Geboren am 8. Dezember 1855 zu Karlsruhe, studierte er zuerst dort bei Ferdinand Keller und ging dann nach München. Er war vielfach als Illustrator thätig und erwarb mit einem Ölgemälde »Madonna« die II. goldene Medaille. Aus den Ausstellungen der Secession sind seine Bilder »Traum der heil. Cäcilie« und »Die heil. Cäcilie, ein Engelquartett begleitend«, bekannt. Letzteres Gemälde wurde von der Grossh. Kunsthalle in Karlsruhe angekauft. §

München. Am 4. Juli starb in Dachau unerwartet der Maler *Arthur Langhammer*. Er war am 6. Juli 1855 zu Lützen geboren und hat sich sowohl als Illustrator wie als Landschaftsmaler einen geachteten Namen erworben. §

Karlsruhe. Hier starb am 28. Juli nach längerer Krankheit der Direktor der Kunstgewerbeschule Professor *Hermann Götz* im Alter von 53 Jahren. §

Düsseldorf. Hier starb am 10. Juli der Maler *Hermann Pohle* im 70. Lebensjahr. Er gehörte der älteren Düsseldorfer Landschafterschule an und war ein Schüler Joh. Wilh. Schirmer's und Hans Gude's. -r-

PERSONALIEN

München. Die *Preise der VIII. internationalen Kunstausstellung* im k. Glaspalast sind wie folgt verteilt: An deutsche Künstler Medaillen erster Klasse: Hans Petersen, Ernst Zimmermann, Adolf Echtler, Leo Samberger, Julius Exter, Carl Küstner, Fritz Bär, Rudolf Maison, Otto Reiniger, Medaillen zweiter Klasse: August Fink, Max Gaisser, W. Velten, Hermann Kaulbach, A. Schwarzschild, Carl Kronberger, Hermann Knopf, Hermann Kricheldorf, Benno Becker, A. Hengeler, Angelo Jank, R. Schramm-Zittau, R. Weise, E. Hegenbarth, Julius Diez, F. Erler, Hermann Urban, Georg Schuster-Woldan, Walter Thor, J. Huber-Feldkirch, Ph. O. Schaefer, F. Hoch, Georg Albertshofer, Georg Wrba, A. Drumm, J. Taschner, F. W. Sargent, Ludwig Dasio, Oskar Graf, R. Schlumprecht, H. Wolff, O. Kresse, Hans Grässel, W. Leistikow, H. Völker, U. Hübner, A. Männchen, F. von Wille, J. Scheurenberg, K. Storch, F. Reusing, P. Schulz, Georg Roemer, F. X. Pawlik, A. Volkmann. Ferner erhielten Medaillen erster Klasse in Belgien: Baertson, van Biesbroeck und Vinçotte; in Dänemark: Ring; in Italien: Satorelli und Gola; in Frankreich: Simon, Dechenaud, Léfèvre und Blanche; in Holland: de Bock, Therese Schwartze, Briet und Bosch-Reitz; in

Österreich: Scharff; in Ungarn: Szinyei-Merse; in England: Lavery; in der Schweiz: Staebli; in Norwegen: Thaulow und in Spanien Casas. §

Berlin. Die Medaillen der diesjährigen *Grossen Berliner Kunstausstellung* sind wie folgt verteilt worden: die grosse goldene Medaille dem Bildhauer Professor Fritz Schaper in Berlin und dem Bildhauer Robert Dietz in Dresden; die kleine goldene Medaille: dem Architekten Stadtbaurat Ludwig Hoffmann in Berlin, dem Bildhauer Wilhelm Haverkamp in Friedenau bei Berlin, dem Bildhauer Ernst Wenck in Berlin, dem Radierer Ferdinand Schmutzer in Wien, dem Maler Adolf Hireny-Hirschl in Rom, dem Maler Albert Aublet in Neuilly sur Seine und dem Marinemaler Hans Bohrdt in Friedenau bei Berlin. -r-

DENKMALPFLEGE

Vom Ulmer Münster. Seit meinem letzten Bericht, enthalten in der Nummer vom 20. Oktober 1898 hat die Münsterrestauration einen zwar langsamen aber stetigen Fortgang genommen. Ein Hauptwerk, welches im Jahre 1898 vollendet wurde, war die Heizbarmachung des Münsters, bei den grossen Dimensionen des Gebäudes (Höhe des Mittelschiffs 42 m, der ganze lichte Flächenraum wird zu 5100 m berechnet), keine leichte Aufgabe. Längs der Seitenschiffwände, unter den Fenstern, sind die Heizröhren angebracht, welche eine stilgemässe hölzerne Ummantelung erhielten; oben in den Fensternischen des Hochschiffs liegen weitere Heizschlangen, dazu kommen noch die Kanäle unter dem Fussboden. Die erste Heizung fand am 18. Dezember 1898 statt und ergab bei einer Aussentemperatur von —5° R. eine Innenwärme von 10°. Der Aufstellung eines neuen Glockenstuhls ist schon im letzten Bericht gedacht, dazu kommt das neue Geläut mit fünf alten und drei neuen Glocken. Die Bemalung des Mittelschiffs wurde ebenfalls noch im Jahre 1898 fertiggestellt; damit Hand in Hand ging die Erneuerung der Fenster des Mittelschiffs in Teppichmustern von Glasmaler Burkhard in München. Die Reste der alten Zunftfenster wurden selbstverständlich wieder verwendet. 1899—1900 fand eine Umdeckung des Chordachs statt und die Erneuerung des Glockenstuhlgewölbes im alten Turm; ausserdem verschiedene Reparaturen am Hauptturm, welche jetzt noch fortgesetzt werden und die Erneuerung der Sockel an den Strebepfeilern der nordwestlichen Ecke. Ein hübsches Resultat ergab die Restauration des Südwestportals und seines Tympanonfelds durch den Bildhauer Bronni. Es ist das Verdienst des Herrn Stadtpfarrers Dr. Pfleiderer am Münster, diese Restauration veranlasst zu haben. Jetzt erst sieht man den Wert der durch Vogelmist und andere Unbill vielfach entstellten Figuren, welche in zwei Cyklen das Leben der Maria und den Zug der h. drei Könige darstellen. Man weiss, dass diese Figuren noch von der alten Pfarrkirche ausserhalb der Stadt stammen und gleich zu Anfang des Münsterbaues dahin übertragen worden sind. (Vergl. die Schrift von Dr. Pfleiderer über die Baustätte und Gründung des Münsters, zugleich Heft 9 der Mitth. f. Kunst u. Alterth. in Ulm und Oberschwaben 1900.) Am 18. April 1899 starb unerwartet schnell, aber schon längere Zeit leidend, der Dombaumeister Beyer, an seine Stelle trat Architekt Bauer, ein Schüler Hauberrissers; dessen Hauptaufgabe jetzt die Herstellung eines neuen Bodenbelags und einer neuen Stuhlung sein wird. Bereits sind hierzu Pläne ausgearbeitet. Noch nach den Plänen Beyers wurde in den Jahren 1898—99 das neue Münster-Verwaltungsgebäude erbaut, welches neben den verschiedenen Bureaux und Ateliers einen schönen Sitzungssaal, ein Münsterarchiv, zugleich Ausstellungsraum für verschiedene Altertümer und einen Hof mit allerlei malerisch aufgestellten Steinfragmenten vom Münster enthält, worunter sich auch der Grabstein für die drei ältesten Münsterbaumeister befindet, welcher vor einigen Jahren gefunden wurde. In neuester Zeit wurde auch die Neidhard'sche Kapelle in ihren drei Abteilungen restauriert und das Gewölbe durch Maler Loosen bemalt. Die hier aufgestellten Altäre und sonstigen Kunstwerke werden gleichfalls einer gründlichen Restauration unterzogen, es hat sich gezeigt, dass unter diesen, bisher wenig beachteten Altären, ein wahres Prachtstück sich befindet, welches, wenn wiederhergestellt, zu den kostbarsten Perlen seiner Art gehört.

Von plastischen Kunstwerken wurden in den Jahren 1898—1901 neu aufgestellt: Der h. Thomas, Stiftung der Witwe Rueff; der h. Jakobus, gestiftet von der Familie Schultes; dann Petrus, Andreas, Gustav Adolph, ferner die Propheten Ezechiel, Jesaias und Jeremias, der letztere von der israelitischen Gemeinde gestiftet. Sämtliche Figuren sind durch den Bildhauer Federlen in Savonnière-Stein ausgeführt. Von Glasgemälden wurden neu eingesetzt: das Kaiser Wilhelm-Gedächtnisfenster von Prof. Linnemann in der südwestlichen Vorhalle und ein Fenster von Burkhard in München mit Darstellungen aus dem Leben der Propheten Elias und Jonas, Stiftung der Herren W. Beck und J. Bürklen. *Max Bach.*

KONGRESSE

Dresden. Ein *Kunsterziehungstag* wird am 28. und 29. September dieses Jahres in Dresden abgehalten werden. Zweck desselben ist, die vielfachen Bestrebungen, die in jüngster Zeit in Lehrer-, Museums- und Künstlerkreisen und in der Presse rege geworden sind, schon dem Kinde in der Schule wie im Hause eine künstlerische Erziehung zuteil werden zu lassen, zusammenzufassen und sich über die zu diesem Zwecke einzuschlagenden Wege zu einigen. Zur Beratung am Sonnabend den 28. September stehen folgende Gegenstände, die durch kurze Berichte eingeleitet und durch geeignete Anschauungsmittel erläutert, zu praktischen Vorschlägen und Massnahmen führen sollen: 1. das Kinderzimmer (Lehrer R. Ross, Hamburg), 2. das Schulgebäude (Bauamtmann Prof. Th. Fischer, München), 3. der Wandschmuck (Geh. Regierungsrat von Seidlitz, Dresden), 4. das Bilderbuch (Dir. Pauli, Bremen), 5. das Zeichnen und Formen (Lehrer C. Götze, Hamburg), 6. die Handfertigkeit (Dir. Peter Jessen, Berlin), 7. die Anleitung zum Genusse der Kunstwerke (Dir. Lichtwark, Hamburg), 8. die Vorbildung der Lehrer a) in den Seminarien (Seminarlehrer Muthesius, Weimar), b) auf den Universitäten (Prof. K. Lange, Tübingen). Am folgenden Sonntag wird vor einem grösseren Kreise eine öffentliche Versammlung mit folgenden Vorträgen stattfinden: Prof. K. Lange: die Hauptprobleme der künstlerischen Erziehung. Dir. Lichtwark: der Deutsche der Zukunft. Am Abend desselben Tages wird Dir. Lichtwark noch einen Vortrag zur Einführung in Holbein's Totentanz halten. Gleichzeitig wird in der Kgl. Skulpturengalerie eine Ausstellung von Wandbildern, Bilderbüchern, neuen Lehrversuchen im Zeichnen und Formen, Lehrmitteln für den Zeichenunterricht u. s. w. veranstaltet werden. Dieser Kunsterziehungstag wird kein allgemein öffentlicher sein, vielmehr vor einer Reihe geladener Persönlichkeiten aus Lehrer-, Museums-, Kunstkreisen und der Presse abgehalten werden, die dieser Bewegung bisher schon nahe gestanden oder die man für dieselbe zu interessieren hofft. Der vorbereitende Ausschuss besteht aus den Herren C. Götze, Hamburg, Vorsitzender der Lehrervereinigung zur Pflege der künst-

lerischen Bildung, Dir. P. Jessen, von Kalkreuth, Pr. K. Lange, Prof. Lichtwark, Prof. Pallat, Geh. Regierungsrat von Seidlitz. *E. Z.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Kgl. Kupferstichkabinett. Die Juli-Ausstellung ist Werken älterer Meister gewidmet, grossenteils Erwerbungen aus der im Mai in Stuttgart abgehaltenen Auktion der Doubletten der Kupferstichsammlung des Fürsten von Waldburg-Wolsegg. Unter ihnen sind vor allem zu nennen: der Orgelspieler von Israel van Meckenem, ein besonders schöner Abdruck von Dürer's Melanchthon, ein gleichfalls hervorragender Abdruck des zweiten Zustandes von Rembrandt's Mann mit Kette und Kreuz. Ausserdem verdienen Erwähnung: Edelinck's Porträt des Bildhauers van der Bogaert nach Rigaud, eine ganze Reihe Farbendrucke des 18. Jahrhunderts, namentlich von Carlo Lasinio und Fiesinger. Schliesslich ist noch ausgelegt das 1749 in Venedig erschienene, 71 Helldunkel-Holzschnitte enthaltende Werk des Grafen Antonio Maria Zanetti Raccolta di varie stampe a Chiaroscuro. *E. Z.*

Karlsruhe. Die *Karlsruher Kunsthalle* ist seit etwa einem Jahr im Besitz von zwei hervorragenden Werken von Matth. *Grünewald:* Einer Kreuztragung und einem gekreuzigten Christus, die beide aus der Stadtkirche zu Tauberbischofsheim stammen, nach mancherlei Irrfahrten vom badischen Staat erworben wurden und nunmehr nach einer Restaurierung durch Prof. Hauser in München unter den Werken der altdeutschen Schule ihren Platz in der hiesigen Gemäldegalerie gefunden haben.

Die beiden Werke zeigen die Vorzüge des »Deutschen Correggio« in geradezu vollendeter Weise und zwar ist es in beiden die Gestalt des Christus selbst, die in der koloristischen Feinheit, dem breiten und höchst malerischen Vortrag, dem tragischen Ernst und der realistischen Wahrheit der Auffassung den Hohepunkt der künstlerischen Leistung bildet und namentlich in der ausserordentlichen Feinheit der Farbenstimmung gegen die in derberen Gegensätzen gehaltenen Figuren der Schergengruppe absticht.

Von dem frischen Zug, den die letzten Jahre in die Karlsruher Bauthätigkeit, namentlich auf dem Gebiet der *Privatarchitektur* gebracht haben, legt der von Architekt Hermann *Billing* errichtete Neubau der Ströwe'schen Hofapotheke ein glänzendes Zeugnis ab. Der Bau lehnt sich in der Gesamtanlage wie im Detail, in freier Behandlung an die gruppierende, nicht sowohl auf symmetrische Regelmässigkeit, als auf eine reiche Silhouttenwirkung durch Giebel, Erker und dergleichen abhebende Bauweise der deutschen Renaissance an. Was dem Werke seine besondere künstlerische Schönheit verleiht, das ist die ausserordentlich frische, bei aller Mannigfaltigkeit der Motive im einzelnen doch im ganzen einfache und wuchtige Monumentalität, Einheitlichkeit und Kraft der *Gesamtwirkung.* Es ist derselbe lebendige und persönliche Geist, der aus allen Billing'schen Bauten spricht und sich hier zum erstenmale an einer Schöpfung grösseren Stils bewähren konnte. *K. W.*

Rom. Wie die Tribuna zu wissen glaubt, geht Barone Baracco mit der Absicht um, seine berühmte Antikensammlung der Stadt Rom zu überweisen. Er beabsichtigt für dieselbe einen besonderen Palazzo zu bauen und soll dafür ein Terrain in der Nähe des Tibers am Corso Vittorio Emanuele nicht weit von Ponte Sant Angelo erworben haben. *E. St.*

Bern. Die Regierung des Kantons Bern hat vier Gemälde des Berner Malers *Ferdinand Hodler,* darunter »Die Nacht«, für die Summe von 30000 Frcs. angekauft. Die Gemälde werden dem Museum zu Bern überwiesen werden. §

Dresden. Internationale Kunstausstellung. Das auf der internationalen Kunstausstellung ausgestellte *Oelgemälde Leibl's* »Strickende Mädchen« ist für die Kgl. Gemäldegalerie erworben worden. *F. Z.*

Venedig. IV. Internationale Kunstausstellung. Die verausgabte Summe für Ankauf von Kunstwerken ist bis heute auf 160000 Lire angewachsen. Schon am 9. Mai hat die Auswahl derjenigen Werke stattgefunden, welche Eigentum der städtischen Galerie bleiben. Die für diese Auswahl eingesetzte Kommission bildete sich aus den Herren A. Alessandri (Maler), John Lavery (Maler), den Publicisten V. Picca und H. Ojetti, dem Ausstellungssekretär Fradetetto. Diesen Herren standen 40000 Lire zur Verfügung. Diese Summe bildete sich durch folgende Beiträge: Stadt Venedig 10000 Lire, der Staat mit 10000 Lire, Provinz Venedig 5000 Lire, städtische Sparkasse 5000 Lire, Fürst Giovanelli 5000 Lire, Stadt Murano 2000 Lire, Allg. Versicherungsgesellschaft 1000 Lire, Lagunenschifffahrtsgesellschaft 2000 Lire. Zu diesen 40000 Lire kamen noch als Privatbeisteuer von seiten des hiesigen Bürgermeisters Grafen Grimani 1000 Lire. Weitere 5000 Lire vom Fürsten Giovanelli, von Baron Treves 2000 Lire, Graf Foscari 500 Lire. Mittelst dieser Summe wählten die Herren einzelnes, welches für alle Zeiten für Venedig bleibenden Wert behalten wird, anderes jedoch so absurder Natur, dass man schon in einigen Jahren darüber zur Tagesordnung übergehen wird. Es wurden 9 Gemälde gekauft. Italien ist mit 3 vertreten (G. Ciardi, B. Bezzi, Costantini), Russland mit einem (Maliavine), Frankreich mit einem (L. Simon), England mit einem (Walton), ebenso Deutschland (Zügel). — Aus der Zahl der plastischen Werke wurde die grosse Gruppe A. Rodin's im Gypsabgusse »Die Bürger von Calais« gekauft und P. Canonicas »Betende Mädchen«. Die übrigen 31 Nummern des Ankaufs setzen sich aus Radierungen, einigen Aquarellen und Plachetten zusammen. Dem Umfange nach sind also die zwei Hauptstücke: des Russen Maliarin auffallendes Gemälde »Das Lachen« und Rodin's grosser Gypsabguss. — Man spricht von demnächstiger Eröffnung der städtischen Gemäldegalerie im Palazzo Pesaro, zu diesem Zwecke von der letzten Besitzerin, der Gräfin Bevilacqua la Massa, der Stadt vermacht. — Die Regierung hat für die römische Nationalgalerie für 30000 Lire Ankäufe vornehmen lassen. Unter den 14 Nummern befinden sich 10 Gemälde (fünf Venezianer) und eine Marmorbüste, die Königin-Mutter, Herzogin von Genua darstellend, von Canonica. Nachträglich wurde noch das schöne Bild Mentessi's gekauft: »Gloria«. — Besonders erfuhr die für die Regierung gemachte Auswahl die schärfste Beurteilung. Die Stiftung Marangoni in Udine kaufte für 6000 Lire, Triest für das Museo Revoltella Balestrieri's Gemälde »Beethoven« für 5000 Lire; die hiesige Handelskammer für 2000 Lire Bressanin's »Spielhölle«. — Die Ankaufssumme aus öffentlichen Geldern beträgt somit 83000 Lire, diejenige der Privatankäufe 77000 Lire. Es steht zu erwarten, dass wie in früheren Jahren die Hauptankäufe von seiten der Liebhaber gegen Ende der Ausstellung stattfinden werden. Die Ausstellung erfreut sich stets des zahlreichsten Besuchs. *A. Wolf.*

VERMISCHTES

Berlin. In der Chronik der Königl. Akademie der Künste wird der Bau eines *deutschen Atelier-Hauses in Rom* angeregt. Obwohl erst vor kurzem die Zahl der im Interesse der Stipendiaten der Akademie in Rom auf dem Grundstück der Villa Strohl-Fern auf fünf Jahre gemieteten

Ateliers erhöht worden ist, haben sich diese fünf Ateliers bereits als unzulänglich erwiesen. Fortgesetzt haben, abgesehen von den vielen jüngeren preussischen Künstlern, die sich ihrer Studien wegen in Rom aufhalten, verschiedene Stipendiaten der Akademie bei weitem teurere Privatateliers mieten müssen. Es erscheine unabweisbare Notwendigkeit, in Rom ein deutsches Atelierhaus zu errichten. Seien doch ähnliche Einrichtungen von Frankreich, Spanien u. s. w. schon seit Jahrzehnten in Rom getroffen worden. Die auf Anregung der Akademie schon vor Jahren bei der Reichsregierung eingebrachten Anträge fanden damals nicht die Unterstützung der übrigen deutschen Akademien.

Dieses ablehnende Verhalten der übrigen Akademien ist jedenfalls nicht unberechtigt. Die Zeiten, wo es dem jungen deutschen Künstler als höchstes Glück vorschwebte, Rom und römische bezw. italienische Kunst an Ort und Stelle studieren zu können, sind vergangen. Es wäre im Gegenteil überaus wünschenswert, dass mit der Vergebung der Stipendien die Studienreise nach Rom *nicht unbedingt* verknüpft wäre. Auch Deutschland hat Kunststätten, an denen es viel, sehr viel zu lernen giebt, und wenn schon das Ausland in Frage kommt, so würde ein Aufenthalt in Paris z. B. im Hinblick auf das moderne Kunstleben von nicht geringerer Bedeutung sein, als ein jahrelanger Aufenthalt in Italien. In Bezug auf den alten Studiengang, der aus den Zeiten der allein selig machenden Antike stammt, sollte man doch auch nicht allzu konservativ sein, vielmehr dem Künstler grössere Freiheit der Entschliessung gestatten! -r-

Monza. Am 29. Juli, dem Gedenktage des Königsmordes, ist an der Stelle der Unthat der Grundstein für eine dem Andenken König Umberto I. gewidmete Kapelle gelegt. In einer Parkanlage von einem Flächenraum von 900 Geviertmetern, die durch eine Allee mit der königlichen Villa in Verbindung steht, wird sich die achteckige, mit schwarzem und weissem Marmor bekleidete Kapelle auf einem etwa zwei Meter hohen Marmorsockel erheben, zu dem man von vier Seiten auf Stufen heransteigt. Die vom König genehmigten Pläne des Baues lassen eine einfache, klassische Linienführung erkennen. *r. G.*

Lucca. Eine der wenigen bekannten Privatgemäldesammlungen Italiens hat eine Serie wertvoller Bilder an Deutschland abtreten müssen. Kaiser Wilhelm hat ein aus zwölf Teilen bestehendes Tempera-Deckengemälde der im Besitz der Erben Lombardi befindlichen Galerie Mansi erworben. Die zwölf auf Holz gemalten, reich und künstlerisch gerahmten Tafeln stellen die wichtigsten Begebenheiten des Alten Testaments dar, gehören dem 16. Jahrhundert an, und werden von dem Kunstschriftsteller Trenta (Band 8 der Atti della R. Accademia di Belli Arti) dem Luccheser Maler Giov. Pinotti zugeschrieben. Der für 15000 Lire abgeschlossene Kauf hat bereits die Zustimmung des italienischen Unterrichtsministeriums gefunden. *r. G.*

Mailand. Die Studien, welche die Gründe der Zerstörung des Abendmahls von Leonardo da Vinci aufhellen und Mittel darbieten sollen, ihr Einhalt zu thun, sind wieder aufgenommen worden. Das astronomische Observatorium stellt hygrometrische Untersuchungen an, um eventuell durch Ventilation und Verringerung des Feuchtigkeitsgehalts der Luft im Refektorium von S. Maria delle Grazie dem Verderben entgegenzuarbeiten. Prof. Cuboni von der pathologisch-vegetabilischen Station in Rom beschäftigt sich mit der Frage der Mikroorganismen, die seiner Ansicht nach die Erreger der Zerstörung sind. Prof. Luigi Cavenaghi endlich, der Leiter der Kunst- und Gewerbeschule in Mailand, ein bewährter Restaurator, wird auf einer kleinen Stelle des Bildes den Versuch machen, die kleinen abgeblätterten Ölfarbenpartikelchen wieder an ihrer Stelle zu befestigen. *r. G.*

Rom. Aus der Kirche Santa Sabina auf dem Aventin wurde in der Nacht vom 23. zum 24. Juli ein wertvolles Ölgemälde, die *Madonna del Rosario* des Sassoferrato, gestohlen. Die Grösse des Bildes ist 2×1,20 m. ∞

Berlin. Wie die Nat.-Ztg. erfährt, hatte sich die Landes-Kunstkommission bereits für den Ankauf des grossen hinterlassenen *Gemäldes von Arnold Böcklin*, »*Die Pest*«, entschieden und der Erwerb des Kunstwerkes für die Nationalgalerie schien gesichert, da — war es wieder mal nichts, und die Schweizerische Kunstkommission kaufte es für Böcklin's Vaterland aus den Mitteln der Gottfried Keller-Stiftung! -r-

VOM KUNSTMARKT

In Nr. 8 des laufenden Jahrganges der Kunstchronik hatten wir die schöne Publikation von Prof. Max Schmid über das *Wespien'sche Patrizierhaus in Aachen* besprochen und dabei bereits erwähnt, dass die Zerstückelung dieses prächtigen Denkmals der Rokokokunst bevorsteht. Heute sendet uns nun die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln eine Ankündigung der Versteigerung zu, die im September statthaben wird, wenn es nicht vorher gelingt, das gesamte Besitztum freihändig im Block zu verkaufen. Wir werden auf die hervorragende Versteigerung noch ausführlich zurückkommen.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Fritz Wolff, Michelozzo di Bartolomeo (zur Kunstgeschichte des Auslandes) Heft II. Heitz, Strassburg.

Emil Jaeschke, Die Antike in der Florentiner Malerei des Quatrocento (zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft III). Heitz, Strassburg.

A. Volkmann, Zeichnungen. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hagen, Schriftmalerei. (Chem. techn. Bibl. 126.) II. Aufl. Hartleben, Wien. 1.80

Tillmann-Overbeck, Der Heiligen Kreuzung. Jos. Roth, Wien. —.85

Kobel, Verträge des Bildhauers. C. Heymann, Berlin. 3.

Die Wandmalereien in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Orell Füssli, Zürich.

Angst, Schweiz. Landesmuseum, Zürich. 7. u. 8. Jahresber. Orell Füssli, Zürich.

Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien. Mohr, Freiburg i. B. 5.—

Alb. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. 8.—

Anton Weber, Regenburgs Kunstgeschichte im Grundriss. Habbel, Regensburg.

Wilh. Zenker, Lehrbuch der Photochromie, neu herausgegeben von Dr. B. Schwalbe. Vieweg & Sohn, Braunschweig.

L. Dimier, Le primatice. Leroux, Paris.

Georg Göthe, Joh. Tob. Sergel. Wahlström & Widstrand, Stockholm.

Georg Gothe, Sergelska Bref. Iduns, Stockholm.

Benno Rüttenauer, Symbol. Kunst (Kunst der Neuzeit, Heft V). Heitz, Strassburg. 3.—

Emanuel Löwy, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Rom 1900. Loescher & Co.

Otto Wanckel, Die Sammlung des Königl. Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden. Dresden, Selbstverlag des Königl. Sächsischen Altertumsvereins 1900.

Inhalt: [illegible] Kabinett; Karlsruhe, zwei neue Grünewalds; Rom, Sammlung Baracco; Bern, Vier Hodler angekauft; Dresden, Ein Leibl angekauft; Venedig, Ankäufe. — Berlin, Deutsches Atelierhaus in Rom; Monza, Gedenkkapelle; Lucca, Ankauf Kaiser Wilhelm's; Mailand, Rettung [illegible]

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.*, G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstr. 15 und Berlin SW., Dessauerstr. 13

Neue Folge. XII. Jahrgang. 1900/1901. Nr. 33. 19. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (1) der Kunstchronik erscheint am 10. Oktober.

DIE GALERIE CRESPI IN MAILAND

In einem Zeitraum von weniger als zwanzig Jahren hat ein reicher Mailänder Fabrikant, Benigno Crespi, eine Gemäldegalerie gesammelt, die heute zu den ersten Privatsammlungen Italiens zählt. Die Aufgabe, welche sich der Sammler gestellt, geht aus den Erfolgen klar hervor: er wünschte in den Gemächern seines Mailänder Palastes in einem möglichst vollständigen Bilde die italienische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Hauptschulen vertreten zu sehen. Dank des rastlosen Eifers und der unbeschränkten Hilfsmittel Crespi's ist das Ziel erreicht worden, und in einer Prachtausgabe seines gesamten Gemäldeschatzes hat der ausgezeichnete Mann sich selbst und seinem Werk ein Denkmal gesetzt.

Venturi hat das Werk herausgegeben, und wie seine umfassenden Kenntnisse und sein feines Kriterium erwarten lassen, entspricht der Text vollständig der Qualität der Bilder. Die Einleitung ist langatmig — fünfundzwanzig Quartseiten mit allgemeinen Betrachtungen erfüllt — und wenige werden sie lesen. Klar und übersichtlich ist dann die Einteilung des überreichen Stoffes: Die Künstler der Emilia gehen voran; es folgen die Venezianer, die Toskaner, die Lombarden und endlich die »verschiedenen Künstler«, die übrig geblieben sind und noch ein Anhang, der einen Bellini, einen Marziale und einen Morone bringt, Gemälde, die erworben zu sein scheinen, als das Werk schon im Druck war.

Wie unendlich viel Schönes und Unbekanntes, oder doch schwer zu Erreichendes ist hier der Kunstwissenschaft für immer erschlossen worden! Venturi hatte überdies den glücklichen Gedanken, um die Hauptwerke der Galerie Crespi Gemälde aus anderen Galerien zu gruppieren, die ihnen nahestehen. Aus zahlreichen Privatgalerien Englands und Deutschlands vor allem finden sich die besten Stücke abgebildet. Der Herausgeber hat überdies auch im Text seine Aufgabe sehr weit gefasst; Künstlern, wie Correggio, den Dossi, Domenico Morone, Bartolomeo Veneto, Giorgione und vor allem der Mailändischen Schule widmet er kleine Monographien. Gleich im ersten Kapitel hat er den köstlichen Correggio abgebildet, den Mr. Benson in London besitzt: Christi Abschied von der Mutter, ein Bild, das uns noch heute durch ungetrübte Farbenpracht entzückt und den Vorgang genau so schildert, wie ihn Savonarola in einer seiner Fastenpredigten beschrieben hat. Crespi's Gemälde stellt die Anbetung des Kindes dar und ist nach Venturi eins der Jugendwerke des Meisters. Andere Behauptungen, die er an Correggio knüpft, werden weniger allgemeine Zustimmung finden, so sicher sie auch vorgetragen sind: die hl. Magdalena in Dresden ist für Venturi ein echtes Werk Correggio's; ihm schreibt er auch einen »Johannes den Täufer« in Oldenburg zu, den man bis dahin in Raffael's Schule setzte, während er ihm die Madonna von Casalmaggiore in Frankfurt, für deren Echtheit eben auch Weizsäcker in seinem Katalog eingetreten ist, abspricht. Die Eigenart der beiden Dosso wird dann ausführlich besprochen. Crespi besitzt nur ein tüchtiges Porträt des Battista, aber diese Armut wird in der Ausgabe ergänzt durch Reproduktion einiger der besten Werke der Meister aus anderen Galerien. Innocenzo da Imola, Mazzolino und Bartolomeo Schedone sind bei Crespi in geringeren Erzeugnissen vertreten.

Aus der Venezianischen Schule begegnen uns in Mailand grosse und kleine Meister, bekannteste und fast unbekannte. Bartolomeo Vivarini ist in einer Pietà vertreten, Basaiti, Bocaccino, Pordenone in Madonnen und hl. Familien; Antonello da Messina in einer Replik des hl. Sebastian; Paris Bordone in der Umarmung eines schönen Hirtenpaares. Die glänzendsten Stücke hier aber sind: der Sturz der Bonacolsi von Domenico Morone, das männliche Porträt des Bartolomeo Veneto und die Heimsuchung des Moretto da Brescia. Von Domenico Morone besitzt die Berliner Galerie ein Madonnenbildchen vom

Jahre 1483; das grosse Schlachtenbild der Galleria Crespi, für welches die Piazza Sordello in Mantua den Schauplatz bietet, ist mit dem Namen des Veronesischen Künstlers und der Jahreszahl 1494 bezeichnet. Venturi erläutert das höchst merkwürdige Gemälde ausführlich und reproduziert bei dieser Gelegenheit ein anderes Gemälde, welches Francesco Gonzaga zur eigenen Verherrlichung von Lorenzo Costa hatte malen lassen und das sich heute im Besitz des Fürsten Clary in Teplitz befindet.

Zu den sechs Typen des hl. Sebastian von Antonello da Messina, die Venturi nebeneinander stellt, lässt sich jetzt ein siebenter in der Sammlung von Miss Harry Hertz in Rom hinzufügen.

Sicherlich ist unser Wissen über den glänzenden Bartolomeo Veneto, den Morelli von den Toten erweckte, durch Venturi's Forschungen aufs dankenswerteste bereichert worden. Hat er wirklich auch das Porträt des vornehmen Mannes in der Sammlung Crespi gemalt? Ein Vergleich mit dem Jünglingsbilde in der Corsiniana, welches daneben abgebildet ist, wirkt durch die Berührungspunkte im einzelnen fast überzeugend. Aber durch die Meisterschaft der Technik und durch den inneren Gehalt zeichnet sich das Mailänder Porträt vor allem aus, was wir an beglaubigten Werken von Bartolomeo Veneto besitzen.

In der Heimsuchung der Sammlung Crespi, die einst der Familie Ugoni in Brescia gehörte, zeigt sich Moretto ganz und gar unter dem Einfluss der grossen Venezianer. Das Bild muss nach dem Gastmahl des Reichen in S. Maria della Pietà gemalt worden sein. Der Gegenstand ist unsagbar edel und doch viel realistischer aufgefasst, als bei den Umbriern und Florentinern und von jener Farbenglut und Fülle, wie sie die herrlichsten Schöpfungen Moretto's verklären.

Von Umbriern und Sienesen besitzt die Sammlung Crespi nichts, von Florentinern weniges: Granacci's Einzug Karl's V. in Florenz, Bacchiacca's Anbetung der Könige und zwei grosse Fragmente, die Venturi mit wenig stichhaltigen Gründen dem Bastiano Mainardi zuweist.

Von den Hauptmeistern der Mailändischen Schule, welche die Sammlung Crespi zieren, sind Andrea Solario, Boltraffio, Luini, Ambrogio de Predis, Bernardino de'Conti, Marco d'Oggiono Giampietrino und Gaudenzio Ferrari vertreten. Man sieht, es fehlt kein einziger von Lionardo's besten Schülern. Von Andrea Solario sieht man den Kopf des dornengekrönten Christus, eine Madonna und einen Auferstandenen von fast Venezianischem Kolorit. Von Boltraffio und Giampietrino sehen wir ebenfalls zwei Madonnenbildchen; von Marco d'Oggiono eine grosse, aufs beste erhaltene Altartafel mit Heiligen und Stiftern; von Gaudenzio Ferrari eine grosse Grablegung Christi von ergreifender Schönheit.

Unter den »Artisti diversi« wären Rogier van der Weiden (?) zu nennen, Lukas Kranach, Bartolomeo de Brugh, Guercino, Sassoferrato u. a. m.

Die Ausstattung ist prächtig, fast zu prächtig, aber das vornehme Bilderbuch ist handlich und bequem zu benutzen. Möchte Benigno Crespi in anderen Besitzern von Privatgalerien bald eine würdige Nachfolge finden! *ERNST STEINMANN.*

DER HELD VON SIEVERSHAUSEN UND SEIN »HERZLIEBES WEIB« IN NEUEN BILDLICHEN WIEDERGABEN

»Ich will diesen Winter bei Dir bleiben und wollen [wir] miteinander Birnen braten; wann sie zischen, so wollen wir sie ausnehmen und wollen mit Gottes Hilfe ein gutes Müthlein haben. Amen.«
(Moritz an seine Gemahlin: 1. Oktober 1550).

Die schattenreiche Lichtgestalt, *Moritz* von Sachsen, beschäftigt noch heute die ernste Geschichtschreibung. Das gesprochene Wort zog der kluge Staatsmann eben dem geschriebenen vor: mit »Papier, Tinte und Feder« ging er, wie er vertraulich schreibt, höchst bedächtig um. Er war in den Wissenschaften so gut wie nicht gebildet, aber ein Genie, und dem ist es, wie *Lessing* sich ausdrückt, »erlaubt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiss«. Als er um *Agnes* von Hessen warb, achtete er nicht des Widerspruchs seiner Eltern, die die Doppelehe des Landgrafen *Philipp I.* verdrossen hatte: was er als »Sachsenfürst« zugesagt, wollte er halten. Erst nach seines schwachen Vaters, *Heinrich's*, Tode zog die vierzehnjährige Gemahlin in Dresden ein. Seinen Charakter verdankt unser Held im wesentlichen mütterlicher Vererbung: *Katharina* von Mecklenburg war ein Mannweib. Als er durch seinen Lehrer, Kaiser *Karl V.*, erreicht hatte, was dieser ihm geben konnte, die sächsische Kur, wandte er sich *gegen* ihn, höherem Ziele zu, da traf — in heisser Sonntagsschlacht, um Nebendinge — den Zweiunddreissigjährigen das tötliche Blei. Am übernächsten *Morgen*, nach im Feldzelte errichteten Testamente und mit dem Leib *und Blute* des Herrn versehen (11. Juli 1553) ging er *siegend* unter.

»Unser Bruder« *(August)*, heisst es u. a. in dem denkwürdigen letzten Willen, »soll unserem freundlichen lieben Gemahl das Ringlein, so wir an der Hand tragen, [*nach* unserem Tode[1]] wieder zustellen . . . . und derselbigen daneben sagen, dass wir sie freundlich gesegnen lassen, in tröstlicher Hoffnung, dass wir mit der Zeit — nach Gottes gnädiger Verleihung — in jener Welt einander wiedersehen wollten. Amen[2]).«

Drei Wochen vorher hatte er noch an sein »herzliebes Weib« geschrieben:

»Ich befehle Dich Gott, der helfe uns mit Freuden zusammen und gebe uns Gnade, dass wir hinfür lange, lange, lange mögen beisammen wohnen und

1) Dies nur zu dem diese Scene in der Albrechtsburg zu Meissen darstellenden Gemälde!

2) Über das auch für den Juristen lehrreiche testamentum militare habe ich im »Archive für die sächsische Geschichte« N. F. VI. (1880), 108 f. gehandelt.

das verrichten, das wir lange Beide gewünscht haben. Amen [1]).«

Aus politischen Rücksichten verheiratete sich *Agnes* wieder, starb aber schon am 4. November 1555, achtundzwanzig Jahre alt.

Das wohl vornehmste aller *Moritzbilder*, das *Tizian*ische von 1548 [2]), ist, da es, in Unkenntnis seines Wertes, begeben worden, verschollen: Lukas *Kranach* jr. [3]), Heinrich *Göding* sen. und wohl auch Johann Maria *Nosseni* haben aber unzweifelhaft nach jener durchgeistigten Vorlage ihre bekannten Werke geschaffen [4]). Der blonde »schwarze Ritter« des Fürstenmalers Hans *Krell* [5]), der hier erstmalig wiedergegeben wird (Abb. 1), ist »1554« datiert, *Moritz* hat um 1550 sicherlich dazu gestanden und *August* gab es dem Künstler des Freiberger [1]), vielleicht auch des Dresdener [2]) Monuments als Vorlage. Das *Original* desselben hängt an der Haupttreppe in der ersten Etage des Residenzschlosses zu Dresden.

Abb. 1. Moritz von Sachsen.

Die jedem »lieb« erscheinende *Agnes* (Abb. 2) hat der jüngere *Kranach* mit seinem erwähnten und bekannten *Moritz* auf *einer* Tafel, vermutlich nach einer nicht nachgewiesenen Aufnahme bewirkt. Dieses Gemälde — nicht das des Gatten — ist ebenfalls bisher noch nicht wiedergegeben worden.

Blasewitz.

THEODOR DISTEL.

---

1) Nur eine Tochter, *Anna*, die spätere (dritte), unglückliche Gemahlin *Wilhelm's*, des »Schweigers«, von Oranien, lebte, ein Sohn, *Albrecht*, war in frühester Jugend gestorben. — Ehebriefe liegen *ausschliesslich von Moritz*, 29 an der Zahl, aus der Zeit nach der Sonntagsschlacht in der Lochauer Haide vor. Diese »*Perlen*« harren *noch* einer *volkstümlichen* Bearbeitung; man vgl. mich a. a. O., 141/2.

2) Das jetzt — leider! — »überschmierte«, herrliche in der Aula der Fürstenschule zu Meissen befindliche lag damals schon vor. Dies zu Gustav *Wustmann's* reichen »Beiträgen zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert« (1879), 43 f.!

3) Ich halte dasselbe durchaus nicht, wie a. zul. a. O. behauptet wird, für »ziemlich flach, weichlich und nichtssagend«.

4) Näheres dazu habe ich im »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXII. (1899), 473 und XIII. (1900), 500 angegeben. Der »*Kranach*« (1559) befindet sich in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, der »Nosseni« (?) im Königlichen Historischen Museum ebenda und der »*Göding*« in der zu letzterem gehörigen Gewehrgalerie: Porträt mit dem *August's*.

5) Den Künstler ergeben die Akten des K. S. Hauptstaatsarchivs; man vgl. »Archiv für die sächsische Geschichte« XI. (1873), 92, 11 in Verbindung mit »Zeitschrift für Museologie« V. (1882), 91. *Krell's* zwei *Auguste* (1551/61) und *Anna* (1561) stehen endlich fest; man vgl. die Kataloge der K. Gemäldegalerie und des Historischen Museums zu Dresden.

Abb. 2. Agnes, die Gattin Moritz' von Sachsen.

1) In *erster* Wiedergabe oben abgebildet (N. F. XI, 21).

2) Die ursprüngliche Pracht desselben zeigte die Aquarelle Zacharias *Wehme's*, Beilage zu einem Reparatur-Kostenanschlage (man vgl. mich in der »Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde« VI, 1883, 123) vom Jahre 1591.

BÜCHERSCHAU

A. Odobesco, *Le trésor de Pétrossa.* Historique-Description. Étude sur l'orfèvrerie antique. Ouvrage publié sous les auspices de sa Majesté le roi Charles I[er] de Roumance. Avec 372 illustrations, chromolithographies et héliogravures. Paris, J. Rotschild, 1889—1900.

Im März des Jahres 1837 fanden zwei rumänische Bauern am Abhange eines Berggipfels der Karpathen einen Schatz von 22 goldenen Gefässen und Schmuckgegenständen. Nach mannigfachen Schicksalen, wobei 10 Stück des Fundes verloren gingen, die übrigen in brutaler Weise beschädigt wurden, gelangten diese in den Besitz des Nationalmuseums zu Bukarest. Von den erhaltenen Gegenständen bestehen fünf einfach aus Gold ohne weiteren farbigen Schmuck: zwei grosse Ringe, eine flache Schüssel, eine Kanne und eine Schale mit Götterdarstellungen, die anderen — ein Halsband, vier grosse Fibeln und zwei Gefässe mit Henkeln — sind aufs reichste mit mugeligen Steinen und Granateinlagen

(sog. verroterie cloisonné) geziert. Die Granaten sind in dreifacher Art mit dem Metall verbunden: sie liegen in Zellen, welche aus hochkantig aufstehenden Goldblechstreifen gebildet sind, oder sie sind in die volle Masse des Goldes eingebettet, oder endlich à jour in die Wandungen der Gefässe eingelassen. An einer ausreichenden Publikation des Fundes hat es bis jetzt gefehlt. Diese Lücke sucht das vorliegende umfangreiche Werk des rumänischen Gelehrten auszufüllen. Die Abbildungen geben sowohl ein Bild des gegenwärtigen Zustandes des Schatzes, wie auch in sachgemässen Rekonstruktionen eine Vorstellung des ursprünglichen Aussehens der Gegenstände, die stark beschädigt sind und den grössten Teil des Granat- und Steinschmuckes verloren haben. Besonders wertvoll sind die Abbildungen, welche sich auf Aufnahmen stützen, die vor 1875, als der Schatz aus dem Museum gestohlen wurde, gemacht worden sind. Bei diesem Diebstahl wurden nämlich die Stücke sehr misshandelt und einzelne Teile gingen ganz verloren. Der Text, der über die Fundgeschichte, die weiteren Schicksale, Veröffentlichung u. dergl. des Schatzes reichlichen Aufschluss giebt, ist leider in der Behandlung der einzelnen Gegenstände sehr ungleichmässig. Gerade die wichtigsten Stücke müssen sich mit einer nur oberflächlichen Besprechung begnügen. Bei anderen verliert sich der Verfasser in dem Bemühen, ein möglichst reiches Material verwandter Goldschmiedearbeiten zusammenzutragen, zu sehr auf Abwegen. So dehnt er die Besprechung des Reifes ohne Inschrift zu einer ausführlichen Behandlung des Ringschmuckes überhaupt aus. Als vornehmstes Resultat seiner Ausführungen gewinnt er schliesslich folgende drei Thesen: 1) Die Stücke, welche den Schatz von Pétrossa bilden, stammen von einem germanischen Volke heidnischen Glaubens, wahrscheinlich von den Goten, welche Dazien vom 3.—5. Jahrhundert nach Chr. bewohnten. 2) Sie scheinen nicht alle derselben Epoche anzugehören, aber jedenfalls beweisen sie die Existenz einer eingeborenen (indigène), den Goten Daziens eigentümlichen Kunst. 3) Die Gesamtheit der zu Pétrossa gefundenen Gegenstände gehörten zu dem Schatz eines alten heidnischen Tempels, der sich ausschliesslich aus heiligen Gefässen und Priesterschmuck zusammensetzte. — Der Beweis des ersten Satzes stützt sich vor allem auf die gotische Runeninschrift des einen Ringes, deren vielumstrittener Sinn noch nicht klargelegt ist, nur die Bedeutung des letzten Wortes hailag = heilig steht fest. Indessen ist diese Inschrift nur eingeritzt, kann also noch nachträglich von irgend einem Besitzer des Ringes angebracht sein, ausserdem befindet sie sich auf einem Stücke des Schatzes, welches infolge seiner Form nicht notwendigerweise zusammen mit den übrigen Gegenständen des Fundes entstanden sein braucht. Die Ornamentik der Hauptstücke des Schatzes lässt sich als abgeleitet aus der griechisch-römischen Kunst durchgehends nachweisen. So findet sich das Motiv der Löwenhenkel des achteckigen Gefässes mit Granateneinlagen auf drei Bronzehenkeln in Gestalt von Panthern im Nationalmuseum zu Neapel. Die flachen horizontalen Griffe dieses und des zwölfeckigen Gefässes gehen auf die bekannten Schnabelhenkel der hellenistischen Silber- und Bronzegefässe zurück. In ihrer besonderen Form lehnen sie sich an die Griffe der Schale von Opztropataka im Wiener Hofmuseum und der Athenaschale des Hildesheimer Silberfundes an. Auch der sich an den Rand der Kanne anlegende Henkelansatz zeigt dasselbe Motiv. Eine Analogie zu dem als Daumenauflage dienenden Vogel bietet ein Henkel im Museo egizio des Vatikan (abgel. Schreiber, alexandrinische Toreutik, Fig. 53). Auch die gravierten Palmetten und gewellten Kanneluren der Kanne entstammen der griechisch-römischen Kunst. Am meisten entfernt vom antiken Geiste steht die Schale mit den Relieffiguren. Nach dem Vorgange von De Linas deutet der Verfasser sie auf die Gottheiten des Walhall. Einfacher lassen sich diese sonderbaren Umbildungen antiker Götter so erklären, indem man annimmt, dass der Verfertiger der Schale ein unverstandenes spätrömisches Bildwerk kopiert hat. Die Frage, von wem der Schatz gearbeitet ist, bleibt also einstweilen noch offen. Für die Annahme, dass die Gegenstände heidnisches Tempelgut seien, lässt sich ein entschiedenes Für oder Wider nicht erbringen. Die von Franz Bock ausgesprochene Vermutung, dass der Schatz dem Athanarich (um 375) gehört habe, sucht der Verfasser mit Beweisen, die er aus der Lage des Fundortes herholt, zu unterstützen. Eine Entstehung eines Teiles des Schatzes in dieser Zeit wäre nicht unmöglich, doch bleibt auch für eine spätere Datierung Raum offen. *A. Brüning.*

NEKROLOGE

München. Hier starb am 12. August, im Alter von 73 Jahren, der bekannte Schlachtenmaler *Faber du Faur.* Er studierte in Paris und München, hier besonders unter Piloty, machte die Kriege von 1866 und 70 als Kavallerieoffizier mit und kam hauptsächlich durch die hier gesammelten Eindrücke auf das Gebiet der Schlachtenmalerei. Ein grosses Panorama der Schlacht von Wörth von seiner Hand befindet sich im Besitz der Stadt Hamburg. §

Rom. Am 13. August starb hier, 75 Jahre alt, der Maler *Domenico Morelli.* Er kam, da seine Eltern sehr arm waren, erst nach Überwindung vieler Schwierigkeiten zur Kunst, errang dann aber schnell Erfolge. 1886 wurde der Künstler zum Senator des Königreichs ernannt, wirkte auch lange Zeit als Präsident des Instituts der schönen Künste zu Neapel. Von seinen Bildern sind »Christus auf den Wassern«, »Torquato Tasso«, »Die Ehebrecherin« und »Saul und David« am meisten bekannt geworden. ∞

St. Petersburg. Hier starb der Genremaler *Firs Sergejewitsch Shurawlew.* 1836 in Saratow geboren, wurde er 1855 Schüler der hiesigen Akademie der Künste und erhielt nach einigen Jahren für das Bild »Ein Gläubiger pfändet die Habe einer Witwe« die kleine goldene Medaille. Das Bild »Vor der Trauung« brachte ihm 1874 den Titel »Professor der Akademie« ein. Eines seiner bekanntesten Bilder behandelt den alten russischen Brauch, dass die Braut und ihre Freundinnen vor der Trauung gemeinschaftlich die Badestube besuchen, ein anderes »Gedächtnismahl in einer Kaufmannsfamilie« befand sich in der berühmten Moskauer Gemäldesammlung Soldatenkow. ∞

Rom. In Sacile bei Udine starb, noch nicht 50 Jahre alt, einer der bedeutendsten italienischen Bildhauer unserer Zeit, *Enrico Chiaradia.* Er hatte seine Studien vor allem in Wien und München gemacht und ist über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus besonders dadurch bekannt geworden, dass ihm die Ausführung der Reiterstatue des Victor Emanuel-Denkmals für Rom übertragen wurde. Leider hat er diese grosse Arbeit halbvollendet hinterlassen. ∞

Paris. Der geniale Maler und Zeichner *H. de Toulouse-Lautrec,* der in Deutschland besonders durch seine originellen Plakate bekannt geworden ist, und in zahlreichen Bildern das Nachtleben des Montmartre mit Meisterhand geschildert hat, ist dieser Tage in einem hiesigen Irrenhause gestorben. Er war der letzte Spross einer der ältesten Adelsfamilien Frankreichs. □

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Acerenza. An der Fassade der *Kathedrale von Acerenza,* einem elenden Städtchen Apuliens, findet sich von Alters

her eine Inschrift eingelassen, die das Piedestal einer Statue geschmückt hat: REPARATORI · ORBIS · ROMANI · D. N. CE · JULIANO · ANG. AETERN · PRINCIPI · ORDO · ACERUNTI · Ein anderes Unterschrift-Fragment, VLIAN, liest man auf dem Söller einer Kapelle. Endlich sieht man hoch oben auf dem Giebel der Fassade eine Büste aufgestellt und fragte man, wen sie darstelle, so lautete die Antwort S. Canio, Bischof von Juliana in Africa, dessen Gebeine die Christen auf der Flucht vor den Muhammedanern nach Acerenza gebracht hatten. Im Jahre 1882 besuchte Lenormant Apulien und erkannte schon damals in der Büste hoch oben auf dem Giebel das Bild eines römischen Imperators und sprach die Ansicht aus, dass hier niemand anders dargestellt sein könne als Kaiser Julianus Apostata. Jahre vergingen und erst jetzt ist es Dank der Bemühungen des Barone Baracco gelungen, die Büste in ihrer schwindelnden Höhe zu untersuchen und an Ort und Stelle durch den römischen Photographen Moscioni eine ausgezeichnete Photographie herstellen zu lassen. Über den Zusammenhang der in der Fassade eingemauerten Inschrift und der Büste, die den Giebel krönt, kann jetzt kein Zweifel mehr herrschen. So besitzen wir heute ein lang vermisstes authentisches Bildnis des berühmten Imperators, den man fälschlich in zwei Statuen erkennen wollte, die sich in Rom (Thermenmuseum) und im Louvre befinden. Natürlich hat die Büste — seit Jahrhunderten Wind und Wetter preisgegeben — arge Beschädigungen erlitten, aber in ihrer Gesamtheit ist sie auffallend gut erhalten. Mund, Nase, Augen sind fast gar nicht beschädigt; die kurzen Kopfhaare, die ein Lorbeerkranz umschliesst, sind allerdings fast ganz vom Wasser abgewaschen, die kurz gelockten Barthaare aber sind wieder gut erhalten. Der Kopf des Imperators ist sehr sympathisch: ein kleiner energischer Mund, eine schöne leicht gebogene Nase, kleine scharfblickende Augen und eine mittelhohe Stirn. Besonders schön geformt ist der Mund, und die leicht geöffneten Lippen lassen den Gesichtsausdruck besonders lebendig erscheinen. In der »Revue archéologique« (Mai—Juin 1901) hat Salomon Reinach die Büste in drei Aufnahmen publiziert, und es lässt sich jetzt wohl erwarten, dass an der Hand dieses authentischen Porträts bald andere Büsten Julian's bestimmt werden können. *E. St.*

Taranto. Unter der Kathedrale von Taranto wird zur Zeit eine ***altchristliche Basilika*** ausgegraben. Diesmal ist es der Erzbischof selbst, der die Arbeit Vincenzo Fago übertragen hat. Man hat schon eine Anzahl Fresken blosgelegt, vor allem eine grosse Madonna mit Heiligen; ein antiker Sarkophag und viele Fragmente altchristlicher Skulptur wurden gefunden. Das Gewölbe des neu entdeckten Heiligtums wird von vierzehn wohlerhaltenen Granitsäulen getragen. Die Ausgrabungen werden fortgesetzt und ihre Resultate sollen in wissenschaftlicher Publikation herausgegeben werden. *E. St.*

Prag. Nach der Bohemia besitzt die ***Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag*** ein Bittgesuch der Witwe des bedeutendsten Barockarchitekten Böhmens, Hof- und Fortifikationsbaumeisters Kilian Ignatz Dintzenhoffer, an die Kaiserin Maria Theresia, das über persönliche Verhältnisse und einzelne seiner Werke Aufschlüsse enthält. Dintzenhoffer wurde in »angelegenheit der Pragerischen Metropolitankirchen nach Wienn beruffen«. Anno 1743 ging er der bis dahin »Von den Fortificationsweisen genossenen jährl. 500 fl. r. Verlustiget.« Hat auch unter der französischen Irruption »Vielle Tausend Gulden aus eigenen zugebüsset. — Vor feindl. übersteigung der schantzen auf gefährlichstem Posto in mitte der Prager Bruck Tag und Nacht altronée beharret. Anno 1744 bei den Preysischen Auffzug auf den Lorentzenberg, da der Hradschin in die Luft fliegen, durch schleinige abnehmung des Lunttens die angelegte Mine Gehemmet, das Königl. Schloss und gutten Theill der Kleinseithner Stadt Prag mit Daraufsetzung seines Lebens und Dreyzehn Kinder erziehung gerettet. — Auch alle die einen jeden Baumeister zu bezahlen gewöhnlichen Riesse zu denen Kirchen, Schlössern und anderen Gebäue, ihm niemals belohnet worden; auch wegen gebautn Spanischen Sahl in allhiesigen Königl. Prager Schloss gar nichts empfange hat.« — Diese Beiträge zur Geschichte der Thätigkeit Dintzenhoffer's, sowie die biographischen Notizen dürften allen Freunden der Kunstgeschichte wilkommen sein. *Hugo Prinz.*

Rom. In *Piperno* zwischen Rom und Terracina werden zur Zeit unter Leitung von Luigi Borsari grössere Ausgrabungen vorgenommen. Es ist zunächst gelungen, die Topographie der Stadt zu bestimmen, in welcher Tiberius einen Palast besass, aus welchem seine sitzende Statue stammt, die der Vatikan bewahrt. Zahlreiche Architektur- und Statuen-Fragmente haben sich überdies gefunden, und man darf hoffen, dass weitere Ausgrabungen Reste der Bronzestatuen zu Tage fördern werden, an denen das alte »Privernum« besonders reich gewesen sein soll. *E. St.*

PERSONALIEN

Berlin. Professor ***Hans Gude*** legt zum 1. Oktober sein Amt als Leiter des ***akademischen Meisterateliers für Landschaftsmalerei*** mit Rücksicht auf sein hohes Alter nieder. Zu seinem Nachfolger ist, was allgemein mit grosser Freude begrüsst wird, ***Eugen Bracht*** bestimmt worden. -r-

WETTBEWERBE

München. Die Redaktion der »Dekorativen Kunst« in München hatte, wie auch hier mitgeteilt, in diesem Frühjahr im Auftrage der »Photographischen Union« München, der Verlegerin Böcklin's, ein *Preisausschreiben zur Erlangung von Rahmen zu Böcklin'schen Bildern* erlassen. Das Preisgericht ist nunmehr zusammengetreten und gelangte zu folgendem Resultate: Ein erster Preis konnte keinem Entwurfe zugesprochen werden. Der dafür ausgesetzte Betrag von 300 M. wurde daher in drei weitere dritte Preise von je 100 M. zerlegt. Der zweite Preis von 200 M. wurde dem Entwurfe »Pfingstberg« und je ein dritter Preis von 100 M. den Entwürfen »Vergelt's Gott«, »Einfach«, »Thea« und »Hera« zugesprochen. Nach Öffnung der Umschläge erwies sich als Einsenderin des mit dem zweiten Preise bedachten Entwurfes »Pfingstberg« Fräulein Emma v. Egidy, Potsdam, die mit je einem dritten Preise bedachten Entwürfe wurden eingesandt: »Vergelt's Gott« von E. v. Kirschberg, Graz, »Einfach« von H. Richert, Berlin, »Thea« von B. Harras, Böhlen, »Hera« von Hans Pfaff, Dresden. §

Düsseldorf. Die *nächste Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst* soll im Juni 1902 zu Düsseldorf stattfinden. Dorthin sind vom 1. bis 31. Mai neuere Gemälde oder Entwürfe zu senden und zwar entweder an die deutschnationale Kunstausstellung oder an die Kunsthalle. Bisher wurden von der Verbindung für historische Kunst 76 Gemälde im Gesamtbetrage von 590000 M. angekauft und bestellt. Bemerkenswert ist, dass die Verbindung wieder eine Anzahl graphischer Originalarbeiten anzukaufen gedenkt. Der Vorstand erlässt zu diesem Behufe einen Wettbewerb: Die Darstellungen sollen figürlichen Inhalts in beliebiger Technik und eigene Entwürfe sein. Reproduktionen fremder Werke sind ausgeschlossen. Die Drucke dürfen nicht im Handel gewesen sein. -r-

Gotha. Am Fuss des von dem Herzog *Ernst dem Frommen* erbauten Schlosses Friedenstein soll diesem Fürsten

ein *Bronzestandbild* errichtet werden. 30000 Mark sind schon gesammelt, und es ist nunmehr unter den deutschen Künstlern ein *Wettbewerb* ausgeschrieben worden. Die Entwürfe sind bis 1. Dezember d. J. an das Herzogliche Museum Gotha einzusenden, von hier werden auch die näheren Bedingungen mit Bildnissen des Herzogs und Lageplänen unentgeltlich abgegeben. Preise: 1000, 600 und 400 Mark. -r-

Dresden. Das Direktorium des Sächsischen Kunstvereins wiederholt jetzt die unter dem 12. Februar 1901 erlassene Aufforderung an deutsche Künstler, bis 1. April 1902 Kunstblätter grösseren Formates als Vorschläge für eine Vereinsprämie einzusenden. Nicht bloss Künstler, welche Deutsche sind, sondern auch Künstler anderer Nationalität, die in Deutschland leben, werden zur Bewerbung aufgefordert. Es wird ferner gebeten, von der Absicht, der Aufforderung des Direktoriums des Sächsischen Kunstvereins zu entsprechen, diesem bis 1. Oktober 1901 Nachricht zu geben. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

München. Der „Verein bildender Künstler Münchens (Secession)" hat in dem Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz eine *Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz* veranstaltet. Die Ausstellung ist am 3. Juni eröffnet worden und soll am 30. September geschlossen werden. Die Grenzen sind so weit wie möglich gezogen — in Hinsicht auf die Entstehungszeit der ausgestellten Werke und in Hinsicht auf die Kunstgattungen. Die Vielseitigkeit ist erfreulich, und selbst die Gegenwart holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts würde nicht stören, wenn die Bilder nur Meisterwerke wären, was sie nicht alle sind. Aus süddeutschem Privatbesitz ist sehr viel des Guten vorhanden, aus Österreich einige hervorragende Stücke. Berlin ist nicht so vertreten, wie es der Bedeutung seiner Privatsammlungen entspricht, und die beiden Hamburger Sammler — Campe und Weber — haben sich nicht besonders förderlich bethätigt. Aus der reichen Sammlung Weber hätten die interessanten altdeutschen Tafeln — statt der eingesandten, zum Teil nicht sehr guten, niederländischen Bilder des 17. Jahrhunderts — die Ausstellung prächtig abrunden können. Am ruhmvollsten treten auf der Freiherr von Tucher (Rom) mit einer geschlossenen Gruppe italienischer Werke und Herr Professor Pringsheim (München) mit einer reichen und gewählten Sammlung italienischer Majoliken und deutscher Silberarbeiten. Unbedingt zu loben ist die Aufstellung der Sachen und die Dekoration der Räume. Ich werde vielleicht Gelegenheit haben, über den kunsthistorisch interessanten Inhalt dieser Ausstellung eingehender zu berichten. *M. J. F.*

Winterthur. In Winterthur, dem Geburtsorte des als Porträtisten ausgezeichneten Malers *Anton Graff* (1736 bis 1813), wird in den Tagen vom 15. September bis 5. Oktober eine vom Kunstverein Winterthur veranstaltete *Ausstellung Graff'scher Gemälde* stattfinden, die zum Teil unbekannte Werke des Künstlers aus Winterthurer und Züricher Privatbesitz enthalten wird. Ausser den Gemälden, etwa 120 Porträts in Öl, werden auch eine Anzahl Silberstift-, Tusch- und Kreidezeichnungen zur Ausstellung gelangen. Eine grössere, 30 bis 40 Tafeln enthaltende kunstwissenschaftliche Publikation über die Ausstellung wird im Auftrage des Winterthurer Kunstvereins Privatdozent Dr. Otto Waser (Zürich) verfassen. Dieser wäre für Mitteilungen über vorhandene, bisher nicht katalogisierte Graff-Bilder, dankbar. §

München. Eine *neue Künstlervereinigung*, die den Zweck verfolgt, einen Ausstellungssalon für bei den grösseren Münchener Ausstellungen zurückgewiesene Künstler zu schaffen, ist hier unter dem Namen »Phalanx« ins Leben getreten. In der ersten Ausstellung, in einem Parterreraume der Finkenstrasse, sind unter anderem Franz Hoch und H. v. Hayek vertreten. §

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Welche *ungeheuren Preissteigerungen bei Kunstwerken* oft vorkommen, das zeigt — so schreibt der H. C. — die Thatsache, dass bei den letzten Londoner Versteigerungen von Stichen für einzelne Blätter Summen gezahlt wurden, die das Sechzehnhundertfache des Originalpreises betrugen. Vor einigen Wochen wurden in der That für einen Abzug von »Mrs. Carnac« bei Christie 24360 M. gezahlt. Dieser Stich war nach einem Gemälde von Sir Joshua Reynolds und wurde 1787 von dem Kupferstecher J. R. Smith veröffentlicht. Er verkaufte die Abzüge für je 15 M. Überhaupt zeigen sich gerade bei den Versteigerungen von Stichen sehr interessante Verhältnisse. Zu dem Preis von 15 M. wurden auch die Stiche nach vielen anderen Gemälden Sir Joshua Reynolds herausgegeben, darunter »Lady Catherine Pelham Clinton«, »Lady Bamfylde« und die »Herzogin von Rutland«, von denen Abzüge bei der Blythe-Auktion 19740 M., 18480 M. und 21000 M. brachten. Obgleich die Werke zu den schönsten Beispielen noch erhaltener englischer Stiche gehören, ist diese Preissteigerung natürlich doch in erster Linie ihrer Seltenheit zuzuschreiben. Da es Stiche in Schabmanier sind, wurden sie von Kupfer gedruckt. Dieses Metall braucht sich so schnell ab, dass von jeder Platte nur wenige vollkommene Abzüge gemacht werden konnten. Die ersten Abzüge nannte man Probedrucke; gewöhnlich machte dann der Kupferstecher auf der Platte einige Veränderungen, ehe die späteren Abzüge gemacht wurden, um zwischen den beiden Etats zu unterscheiden. So haben die Abzüge des zweiten Etats von der »Herzogin von Rutland« unter dem Rand diese Aufschrift und dadurch ist der Wert eines Abzuges von etwa 20000 M. jetzt auf unter 4000 M. vermindert. Nach diesen Abzügen waren die feineren Teile der Platte fast ganz abgenutzt. Deshalb arbeitete der Kupferstecher einen anderen Kopf auf die Platte und verwandelte sie in ein Porträt der damaligen Herzogin von York. Die Sucht, erste Abzüge zu erhalten, geht so weit, dass Probeabzüge von einer unfertigen Platte, bei denen der Künstler die Fortschritte seiner Arbeit prüfen wollte, oft den schönsten Abzügen vorgezogen werden, die von dem vollendeten Stich gemacht wurden. Ein bekanntes Beispiel dafür bietet Rembrandt's Radierung »Christus, die Kranken heilend«, die unter dem Namen »Hundert Gulden-Blatt« besser bekannt ist. Man kennt davon acht Abzüge, die vor Vollendung von der Platte gemacht wurden. Einer derselben brachte beim Verkauf der Holford-Sammlung 35000 M., während bei derselben Auktion ein prächtiger Abzug der fertigen Platte nur 24000 M. erzielte. Es ist dies ein ungeheurer Preis für eine Radierung von 11:15 Zoll; aber für einen ersten Etat von »Rembrandt auf seinem Säbel lehnend« wurden sogar 40000 M. bezahlt, obgleich die Platte noch kleiner ist. Allerdings hat dies Blatt einen besonderen Wert, da die drei anderen Abzüge des ersten Etats, die man kennt, sich in Nationalmuseen und so ausser Bereich der Sammler befinden. Die Stiche von David Lucas nach Bildern von Constable bieten eine gewisse Rechtfertigung für die Vorliebe der Kenner für die unvollendeten Stiche. Der Künstler war so wählerisch mit den Reproduktionen und machte so viele Änderungen daran, dass eine Platte gewöhnlich vom Abziehen sehr abgenutzt war, ehe sie als vollkommen passierte. Mehrere kleinere Platten weisen zwanzig oder

dreissig Veränderungen auf. Ein Probeabzug der bedeutenden Platte der Salisbury-Kathedrale, bevor der Regenbogen vollendet, und ein Schnitter und einige Vögel eingefügt waren, brachte 1700 M.; ein fertiger Abzug würde wenigstens 600 M. weniger bringen. In Turner's »Liber Studiorum« giebt es zahlreiche Änderungen auf fast jeder Platte, die zu dem Zweck gemacht waren, um das Abnutzen des Metalls zu verbergen. Turner zeigte eine bewundernswerte Begabung, die Defekte des Metalls zu verbergen. Flecken am Himmel verwandelte er in Vögel oder Wolken, und durch die Überarbeitung der Platten veränderte er gänzlich ihre Komposition. Er verkaufte die Abzüge unterschiedslos als Probedrucke; aber er markierte insgeheim den Rand mit kleinen Punkten oder Strichen, so dass er danach sagen konnte, welches die ersten Abzüge waren. Diese fast unsichtbaren Zeichen werden daher den Wert eines Abzuges oft ganz bedeutend verringern. ∞

München. Grosse Münchner Kunstauktion. Die Fleischmann'sche Hof-Kunsthandlung versteigert am 30. September in ihrer Galerie in München die Gemäldesammlung des Herrn John Young-Dresden. Dieselbe umfasst im ganzen 60 Nummern, worunter erstklassige Werke von Andreas und Oswald Achenbach, Josef Brandt, W. von Diez, Eduard Grützner, Hugo Kauffmann, Fritz Aug. von Kaulbach, Wilh. Leibl †, F. v. Lenbach, A. Lier †, Gab. von Max, F. Pradilla etc. etc. enthalten sind. Der mit 50 Illustrationen versehene Katalog ist in Vorbereitung und durch die Auktionsfirma zu beziehen.

VERMISCHTES

Kopenhagen. Auf dem Friedhofe zu Helsingör befindet sich am Grabe des 1839 verstorbenen Generalmajors Ohlrogge, Kommandanten der Festung Kronberg, ein Denkmal, das mit einem grossen Basrelief geschmückt ist. Dies Relief, das eine im Tod hingestreckte männliche Gestalt zeigt, die eine sitzende trauernde Frau und ein aufrecht stehender Mann betrachten, wurde bisher für die Arbeit eines italienischen Künstlers gehalten. Nunmehr hat aber Stefan Sinding mit Bestimmtheit erklärt, dass *das Relief ein Werk Thorwaldsen's* sei. ∞

Roma. Es war noch alles einsam und still oben auf dem Aventin, als ich an einem strahlenden Sommermorgen die Glocke zog am Eingang des Dominikanerklosters. Einer der Brüder öffnete mir, und ich fragte sofort nach dem gestohlenen Sassoferrato, den ich in vergangenen Jahren so oft in der dämmernden Seitenkapelle neben dem Chor von S. Sabina bewundert hatte. Sein bleiches Gesicht nahm einen tief kummervollen Ausdruck an, als er mich an den Altar führte, der seines herrlichen Schmuckes beraubt war und mir die Geschichte des Diebstahls erzählte. Vier Männer waren in den verflossenen Monaten häufiger in der Kirche erschienen. Einer von ihnen hatte sich einschliessen lassen, seinen Helfershelfern von innen eine Seitenthür geöffnet, und alle miteinander hatten schon vor Mitternacht das Bild aus dem Rahmen entfernt und davongetragen. Denn als gegen 12 Uhr einer der Dominikaner, der bei einem erkrankten Bruder gewacht hatte, in seine Zelle zurückkehrte, hatte er Licht in der Kirche gesehen und den Diebstahl entdeckt, aber die Diebe waren bereits entronnen. Seit jener Zeit sind die Männer nicht mehr in der Kirche erschienen, und der Bruder ist überzeugt, dass sie die Schuldigen sind. Er ist auch einem von ihnen vor kurzem in den Strassen Roms begegnet, und dieser hat sofort die Flucht ergriffen. Sonst haben alle Nachforschungen, wie gewöhnlich, nichts ergeben. Man glaubt nur annehmen zu dürfen, dass die Diebe ihre Beute auf dem Giannicolo in Sicherheit gebracht haben. Sehr merkwürdig bleibt es ferner, dass sie nichts angerührt von den kirchlichen Geräten, von denen ein Teil in der unverschlossenen Sakristei bewahrt wurden, und welche wahrhaftig leichter in bare Münze umzusetzen gewesen wären als ein weltbekanntes Bild des Sassoferrato. Wenige Tage vor dem Diebstahl hatte ein Maler noch eine Kopie nach dem Original vollendet, er wird nach dieser eine zweite grössere herstellen, die den leeren Rahmen über dem Altar wieder füllen wird. Ich sprach dem traurigen Heiligtumshüter Wunsch und Hoffnung aus, dass die Madonna del Rosario noch einmal wieder an ihren Platz zurückkehren würde, für den Sassoferrato sie gemalt hatte. Sein ernstes Gesicht erhellte sich ein wenig und er antwortete: allova faremo una festa grandissima! *E. St.*

Wien. Zu dem im Augusthefte in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlichten Aufsatze über die *Leipziger Lithographie-Ausstellung* ist ergänzend zu berichtigen, dass die Lithographie »Letzter Sommer« von F. v. Myrbach, nach der die Abbildung auf Seite 258 gefertigt war, im Verlage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien erschienen ist. Sie befindet sich in der Jahresmappe 1899 II des genannten Verlages; Bildfläche 30,5 : 39,5 cm, Preis 12 Mark.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Emil Sigerus, Siebenbürgisch-Sächsische Burgen und Kirchenkastelle. Lieferung 9. Hermannstadt. Jos. Drotleff. —.50

Carl Justi, Michelangelo. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1900.

Walter Ziegler, Die Techniken des Tiefdruckes. Halle a. S., Wilhelm Knapp. 1901.

Friedrich Schneider, Die Schatzverzeichnisse dreier Mainzer Klöster. Mainz 1901. L. Wilckens.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. Band II. 1900. Zürich, Verlag des Schweizerischen Landesmuseums.

N. Sobko, Art et Industrie. Revue illustrée. 1899.

Radierungen, herausgegeben vom Radierverein zu Weimar. Weimar 1900.

Max Schneidewin, Veit Valentin. Berlin 1901. R. Gaertner's Verlagsbuchhandlung.

Mathias Bersohn, Martinus Teophilus Polak. Frankfurt a. M., Jos. Baer & Co. 1891.

Ernst Steinmann, Antonio da Viterbo. München 1901. Verlagsanstalt F. Bruckmann.

Franz Servaes, Moderne Essays. Hans Thoma. Berlin 1900. Gose & Tetzlaff.

Paolo Tedeschi, Storia dell' Arti belle. Leipzig, Rossberg'sche Hofbuchhandlung. 1901.

Sam. Saenger, John Ruskin. Strassburg, J. H. Ed. Heitz.

Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters. Stuttgart 1901. Paul Neff.

Adolf Teichert, Auf den Spuren des Genius. Berlin, Harmonie, Verlagsgesellschaft für Wissenschaft und Kunst. 2.50

Hans Gerschmann, Kunst und Moral. Königsberg 1901. Wilhelm Koch. —.40

Oswald Sirén, P. Hilleström d. Ä. Stockholm, Wahlström u. Widstrand.

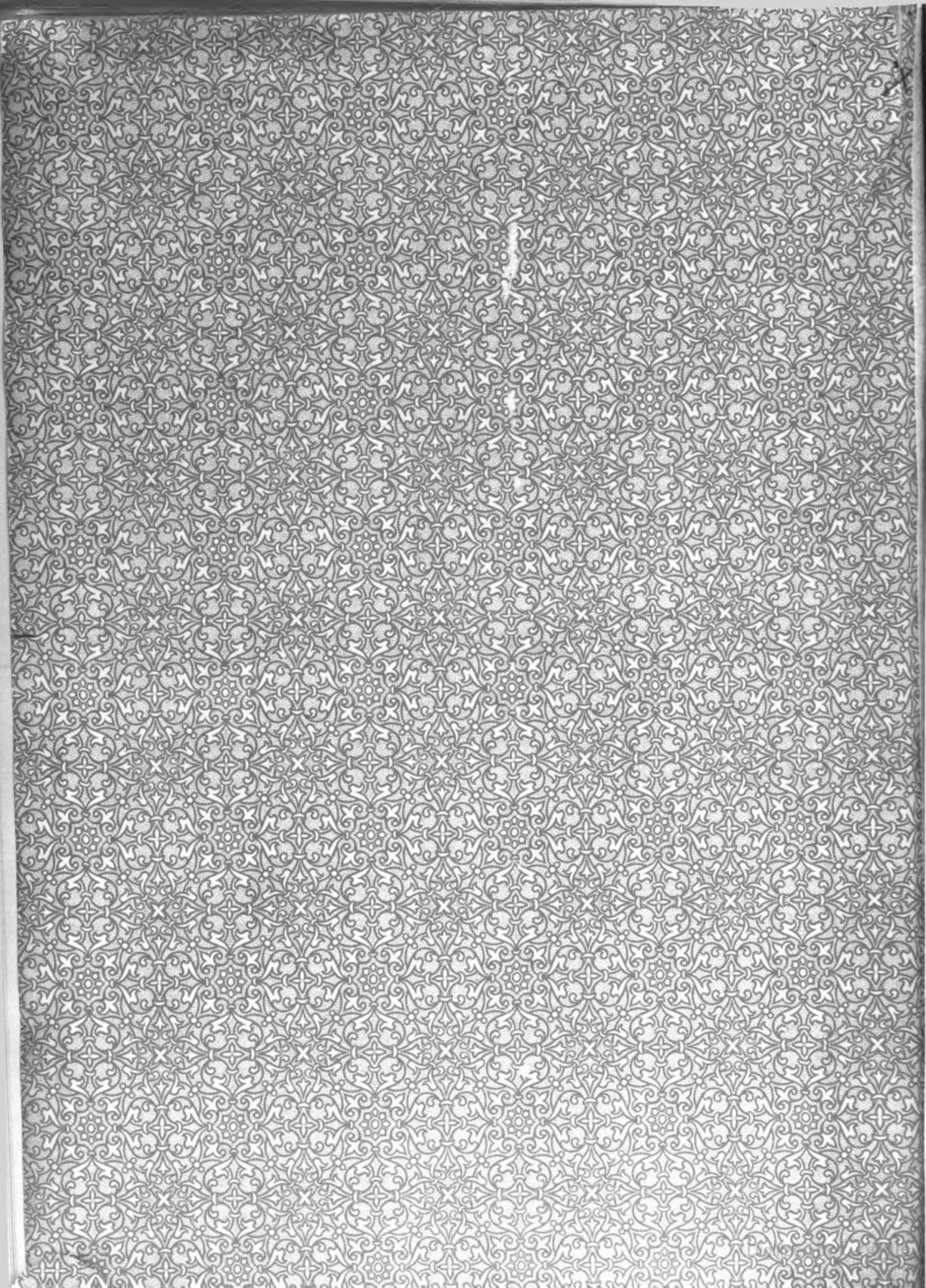
Marco Pedrotti, Der Gips und seine Verwendung. Wien, Pesth, Leipzig. A. Hartleben.

W. Behncke, Albert von Soest. Strassburg 1901. J. H. Ed. Heitz. 8.—

Friedrich Schaarschmidt, Aus Kunst und Leben. München 1901. F. Bruckmann.

Inhalt: Die Galerie Crespi in Mailand von E. Steinmann. — Der Held von Sievershausen von Th. Distel. — Odobesco, Le trésor de Pétrossa. — Faber du Faur †; Domenico Morelli †; Shurawlew †; Chiaradia †; Toulouse-Lautrec †. — Acerenza, Büste des Kaisers Julianus gefunden; Taranto, Basilica ausgegraben; Prag, Dokument betr. Dintzenhoffer; Rom, Ausgrabungen in Piperno. — Berlin, Bracht erhält ein Meister-Atelier. — München, Wettbewerb um Böcklin-Rahmen; Düsseldorf, Wettbewerb für graphische Arbeiten; Gotha, Wettbewerb um Denkmal für Herzog Ernst; Dresden, Wettbewerb um Prämienblatt. — München, Renaissance-Ausstellung; Winterthur, Graff-Ausstellung; München, Künstler-Vereinigung Phalanx. — Preissteigerungen im Kunsthandel; Auktion bei Fleischmann in München. — Kopenhagen, Neu entdecktes Werk von Thorwaldsen; Rom, Vom gestohlenen Sassoferrato; Kunstblätter der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst etc. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Og. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.



3 9015 01756 1963